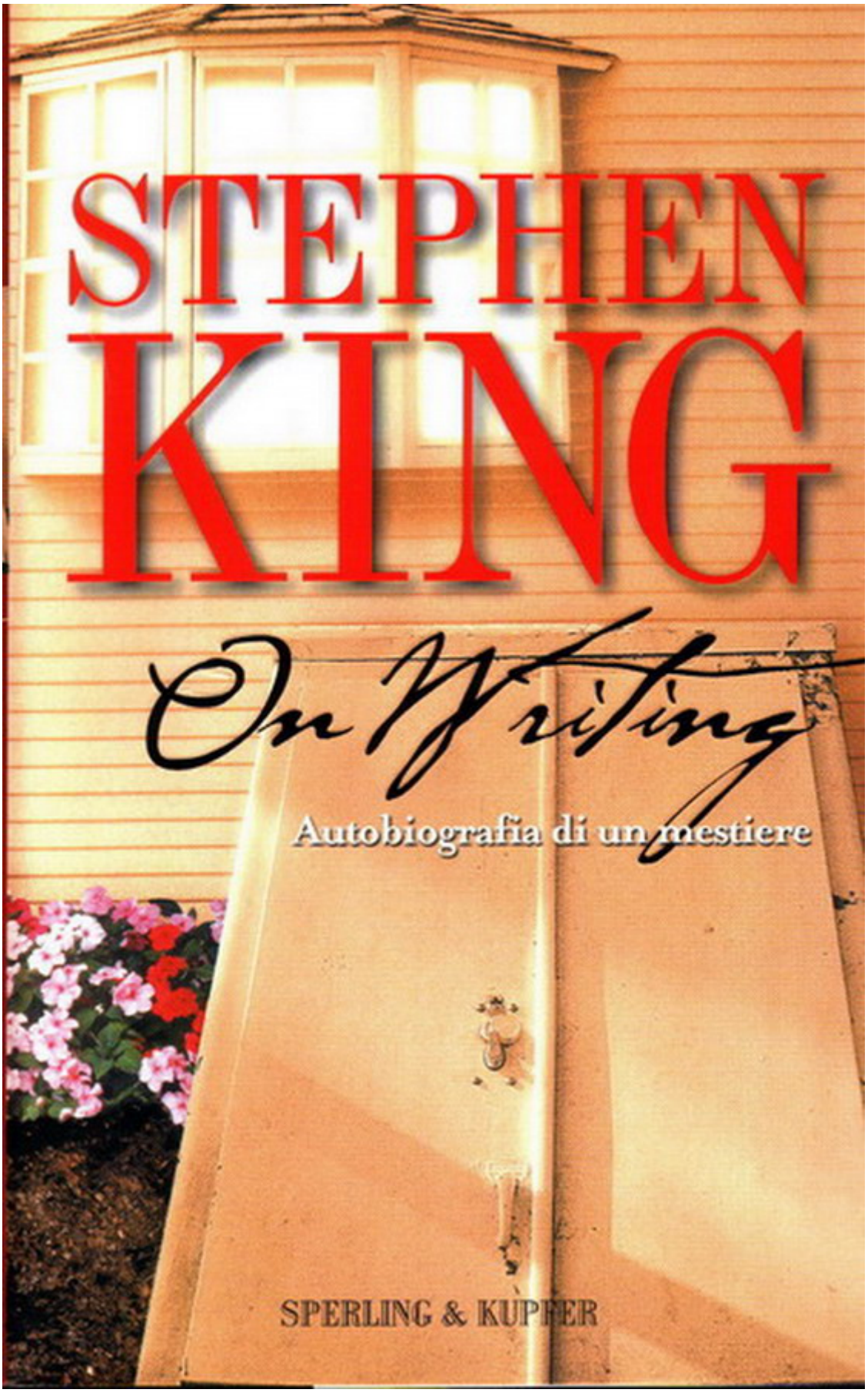

STEPHEN
KING
On Writing
Autobiografia di un mestiere
SPERLING & KUPFER

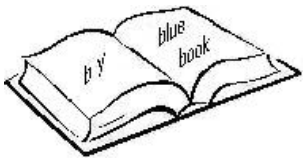
VISIT…

STEPHEN KING

ON WRITING

Traduzione di Tullio Dobner

«Narrativa»



On Writing
Copyright © 2000 by Stephen King
Published by agreement with the author c/o Ralph M. Vicinanza. Ltd.
©2001 Sperling & Kupfer Editori S.p.A.

ISBN 88-200-3101-9
81-1-01

Sperling & Kupfer Editori
Milano

Indice

Prima prefazione 5
Seconda prefazione 7
Terza prefazione 8
Curriculum vitae 9
Che cos'è scrivere 61
La cassetta degli attrezzi 64
Sullo scrivere 81
Sul vivere: un postscriptum 146
E ancora, parte prima: porta chiusa, porta aperta 157
E ancora, parte seconda: lettere 168
Nota dell'editore italiano 171

NOTE BIBLIOGRAFICHE

Alla domanda: «Che cos'è *On Writing*?» Stephen King ha risposto: «È il romanzo della mia vita, non perché la mia vita sia un romanzo, ma perché la mia vita è scrivere».

Ecco perché questo libro più che un manuale tecnico per aspiranti scrittori è un'autobiografia del mestiere in cui la storia personale e professionale del Re (trent'anni di best-seller!) si fondono totalmente. Il delizioso «Curriculum vitae» d'apertura ripercorre gli anni della formazione, in un collage di ricordi che dall'infanzia, attraverso i momenti principali della crescita, arrivano al primo, grande successo con *Carrie*; «La cassetta degli attrezzi» è un'acuta e disincantata elencazione dei ferri del mestiere - quali sono, a che cosa servono, come mantenerli efficienti e sempre pronti all'uso -; «Sullo scrivere», la parte più ghiotta per gli addetti ai lavori, illustra le fasi del processo creativo fino all'approdo editoriale; e infine «Sul vivere», ricco di pathos, racconta come King abbia visto la morte da vicino, dopo lo spaventoso incidente in cui è stato coinvolto, e come, grazie alla scrittura, sia ritornato alla vita.

Diario, confessione, chiacchierata... *On Writing* abbraccia e supera tutti i generi e per lo scrittore *in pectore* è uno strumento utile e illuminante, zeppo di esempi e riferimenti pratici, in grado di affrontare senza fumosità un argomento difficile; per l'aficionado una chicca in cui potrà ritrovare, nella loro dimensione reale, un'infinità di situazioni, storie e personaggi che hanno ispirato i romanzi di King (o addirittura vi sono stati trasposti pari pari!).

Per tutti, una lettura sempre avvincente e profonda in quello stile inconfondibile, tipico dell'autore, capace di trasformare tutto ciò che tocca in un racconto magistrale.

Stephen King è universalmente definito dalla critica «il re del brivido». Vive e lavora nel Maine con la moglie Tabitha, a sua volta scrittrice, e i figli. Le sue storie da incubo sono best-seller clamorosi in tutto il mondo e hanno ispirato l'opera di registi famosi come Stanley Kubrick, Brian De Palma e Rob Reiner.

Il suo sito Internet è http://www.stephenking.com

Nota dell'autore

A meno che non siano esplicitamente attribuiti ad altri, tutti i brani citati come esempio all'interno del testo, buoni o cattivi che siano, sono dell'autore.

Ringraziamenti

Si ringrazia per la gentile concessione di pubblicare il seguente materiale protetto da copyright: *There Is a Mountain*, parole e musica di Donovan Lietch, copyright ©1967 by Donovan (Music) Ltd., administered by Peer International Corporation, copyright renewed, international copyright secured, per gentile concessione, tutti i diritti riservati; *Granpa Was a Carpenter* di John Prine © Walden Music, Inc. (ASCAP), all rights administered by WB Music Corp, tutti i diritti riservati, per gentile concessione, Warner Bros. Publications U.S. Inc., Miami, FL 33014.

«L'onestà è la miglior politica.»
Miguel de Cervantes

«I bugiardi prosperano.»
Anonimo

Prima prefazione

Nei primi anni Novanta (forse era il 1992, ma è difficile ricordare quando ci si diverte un mondo) entrai a far parte di una rock band costituita soprattutto da scrittori. I Rock Bottom Remainders erano una creazione di Kathi Kamen Goldmark, pubblicitaria editoriale e musicista di San Francisco. Nel gruppo figuravano Dave Barry alla chitarra solista, Ridley Pearson al basso, Barbara Kingsolver alle tastiere, Robert Fulghum al mandolino e io alla chitarra ritmica. C'era anche un trio di «pupe coriste», *à la* Dixie Cups, formato (di solito) da Kathi, Tad Bartimus e Amy Tan.

Il progetto era una tantum: ci saremmo esibiti due volte all'American Booksellers Convention, ci saremmo fatti quattro risate, avremmo riesumato per tre o quattro ore la perduta gioventù e poi via, ciascuno per la sua strada.

Non andò così, perché il gruppo non si sciolse veramente mai. Scoprimmo che suonare insieme ci piaceva troppo e con l'aiuto di un paio di «ospiti» al sax e alla batteria (più, nei primi tempi, il nostro guru musicale Al Kooper nel cuore della band) facevamo della buona musica. Abbastanza buona perché uno fosse disposto a pagare per sentirci, magari non molto, certo non al livello dei prezzi per gli U2 o la E Street Band, ma una mancia non ce l'avrebbe negata nessuno. Andammo in tournée,

ne ricavammo un libro (mia moglie scattò le fotografie e ballò ogni volta che ne aveva l'ispirazione, cioè spesso) e continuammo a suonare di tanto in tanto, qualche volta come Remainders, qualche volta come Raymond Burr's Legs. I componenti vanno e vengono - l'editorialista Mitch Albom ha preso il posto di Barbara alle tastiere e Al non suona più con noi perché non va d'accordo con Kathi - ma il nucleo della band è sempre quello, con Kathi, Amy, Ridley, Dave, Mitch Albom e me... più Josh Kelly alla batteria ed Erasmo Paolo al sax.

Lo facciamo per la musica, ma lo facciamo anche per la compagnia. Stiamo bene insieme e ci piace avere l'occasione di parlare talvolta del lavoro vero, il lavoro quotidiano che tutti ci dicono sempre di non abbandonare. Siamo scrittori e nessuno di noi chiede mai all'altro da dove prende i suoi spunti: sappiamo di non saperlo.

Una sera a un ristorante cinese prima di un concerto a Miami Beach chiesi ad Amy se c'era una particolare domanda che non le era mai stata rivolta nel botta e risposta che segue quasi sempre alle conferenze di uno scrittore, la domanda che nessuno ti fa mai quando sei al cospetto di una schiera di ammiratori adoranti e fingi di non infilarti le brache un pantalone per volta come tutti i mortali. Amy ci pensò su bene, poi disse: «Nessuno mi chiede mai del linguaggio».

Le sono in debito di immensa gratitudine per averlo detto. Era più o meno da un anno che mi trastullavo con l'idea di buttar giù qualche pagina sul mestiere di scrivere, ma mi tratteneva l'incertezza sulle mie stesse motivazioni: perché mai volevo scrivere sullo scrivere? Che cosa mi induceva a credere di avere qualcosa di interessante da dire?

La prima risposta che viene in mente è che uno che ha venduto un così grande numero di romanzi e racconti non può non avere qualcosa di valido da dire sull'argomento, ma la prima risposta non è sempre quella giusta. Se intendevo essere tanto presuntuoso da andare a spiegare al prossimo come si scrive, non poteva essere il solo successo a giustificarmi. In altre parole, non volevo scrivere un libro, nemmeno breve come questo, che mi lasciasse la sensazione di aver fatto la figura di un pallone gonfio di letteratura e di un coglione planetario. Di libri di quel tipo - e scrittori di quel tipo - ce ne sono già a iosa, grazie.

Ma Amy aveva ragione: nessuno chiede mai del linguaggio. Lo chiedono ai Delillo e agli Updike e alle Styron, ma non lo chiedono agli autori popolari. Eppure anche noi proletari ci prendiamo a cuore il linguaggio, nei nostri modesti limiti, e ci preoccupiamo con passione dell'arte e delle tecniche con cui raccontare storie sulla carta. Quello che segue è un tentativo di spiegare, in maniera sobria e concisa, come ho incominciato con questo mestiere, quanto ne ho imparato fino a oggi e come lo si mette in pratica. Parlerò del lavoro quotidiano; parlerò del linguaggio.

Questo libro è dedicato ad Amy Tan, che mi ha detto in un modo molto semplice e franco che era giusto scriverlo.

Seconda prefazione

Questo è un libro breve perché la maggior parte dei libri sulla scrittura sono pieni di scemenze. I romanzieri, sottoscritto compreso, non capiscono molto di quel che fanno, non sanno perché funziona quando va bene, non sanno perché non funziona quando va male. Ho pensato che più corto fosse stato il libro, meno sarebbero state le scemenze.

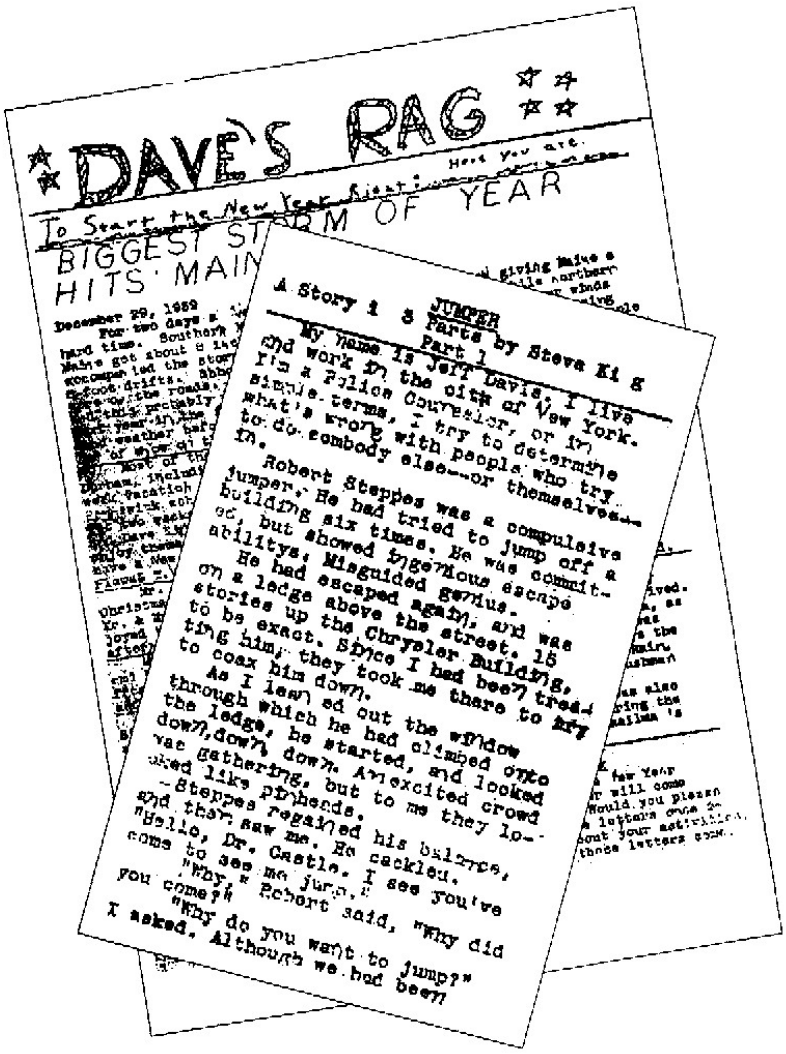
Una rispettabile eccezione alla regola di cui sopra è *The Elements of Style*, di William Strunk Jr. ed E.B. White. Non ci sono scemenze in quel libro, se ce ne sono, sono meno che veniali. (Naturalmente è breve; con le sue ottantacinque pagine è molto più breve di questo.) Vi dico fin d'ora che tutti gli aspiranti scrittori dovrebbero leggere *The Elements of Style*. La Regola 17 nel capitolo intitolato «Principi di composizione» è: «Evitate parole inutili». Cercherò di applicarla qui.

Terza prefazione

Una regola pratica che non viene ricordata in altre pagine di questo libro è: «L'editor ha sempre ragione». Il corollario è che nessuno scrittore accetterà in toto i consigli del suo editor: poiché tutti hanno peccato e hanno mancato la perfezione. Per dirla in altri termini, scrivere è umano, editare è divino. Chuck Verrill ha curato questo libro, come già molti dei miei romanzi. E come sempre, Chuck, sei stato divino.

STEVE

Curriculum vitae


DAVE'S RAG
JUMPER
A Story i 3 Parts by Steve Ki g
Part 1
My name is Jeff Davis. I live
and work in the city of New York.
I'm a Police Counselor, or in
simple terms, I try to determine
what's wrong with people who try
to do somebody else--or themselves--
in.
Robert Steppes was a compulsive
jumper. He had tried to jump off a
building six times. He was commit-
ed, but showed ingenious escape
abilities. Misguided genius.
He had escaped again, and was
on a ledge above the street, 18
stories up the Chrysler Building,
to be exact. Since I had been tried
ting him, they took me there to try
to coax him down.
As I leaned out the window
through which he had climbed onto
the ledge, he started, and looked
down, down down. An excited crowd
was gathering, but to me they lo-
ked like pinheads.
-Steppes regained his balance,
and then saw me. He cackled.
"Hello, Dr. Castle. I see you've
come to see me jump."
"Why," Robert said, "why did
you come?"
"Why do you want to jump?"
I asked. Although we had been

Sono rimasto molto colpito dall'autobiografia di Mary Karr, *The Liars' Club*. Non solo per la sua ferocia, la sua bellezza e la deliziosa padronanza del linguaggio vernacolare dell'autrice, ma per la sua *totalità*. Mary è una donna che dei suoi primi anni di vita ricorda tutto.

Io non sono così. Ho vissuto un'infanzia anomala, convulsa, cresciuto da una madre single che durante i miei primi anni condusse un'esistenza nomade e che (ma di questo non sono del tutto sicuro) affidò per un po' me e mio fratello a una zia perché era, in quel periodo, economicamente o emotivamente incapace di accudirci. Forse stava solo inseguendo mio padre, che accumulò una montagna di conti in sospeso e prese il largo quando io avevo due anni e mio fratello David quattro. Se così fu, le sue ricerche non ebbero successo. Mia madre, Nellie Ruth Pillsbury King, fu una delle prime donne statunitensi liberate, ma non per sua scelta.

Mary Karr dipinge la sua infanzia in un panorama quasi ininterrotto. Il mio è un paesaggio nebbioso nel quale i ricordi appaiono qua e là come alberi isolati... di quelli che hanno l'aria di volerti ghermire e divorare.

Ho raccolto qui alcuni di quei ricordi, insieme con istantanee assortite dei giorni un po' più coerenti della mia adolescenza e prima maturità. Questa non è un'autobiografia. È caso mai una specie di curriculum vitae, il mio tentativo di spiegare come si è formato uno scrittore. Non come uno scrittore è stato formato; io non credo che gli scrittori possano ricevere una formazione, né dalle circostanze, né per propria volontà (anche se così ho creduto in passato). L'attrezzatura è compresa nella confezione originale. Ma non stiamo parlando di accessori inusuali; io credo che siano molti ad avere, se pur in forma germinale, talento di scrittore e narratore, e che questo talento possa essere rafforzato e affinato. Se non ne fossi convinto, scrivere un libro come questo sarebbe una perdita di tempo.

Così è stato per me, né più né meno, un processo di crescita disarticolato nel quale hanno agito in varia misura ambizione, desiderio, fortuna e un briciolo di talento. Non sforzatevi di leggere tra le righe e non cercate un filo conduttore. Non ci sono fili, solo istantanee, in gran parte sfocate.

1

Il mio ricordo più antico: immaginavo di essere un altro, per la precisione il Forzuto del Ringling Brothers Circus, quand'ero da zia Ethelyn e zio Oren a Durham, Maine. Mia zia lo ricorda molto bene e dice che avevo due anni e mezzo, forse tre.

In un angolo del garage avevo trovato un blocco di calcestruzzo ed ero riuscito a smuoverlo. Lo trascinavo piano piano sul liscio fondo di cemento, solo che nella mia mente indossavo una canotta di pelle d'animale (leopardo, immagino) e trasportavo il blocco senza fatica da una parte all'altra della pista centrale del circo. La folla numerosa era ammutolita. Un occhio di bue brillante di luce azzurrognola incorniciava la mia strabiliante impresa. I loro volti stupefatti la dicevano tutta: mai avevano visto un bambino così incredibilmente forte. «E ha solo *due anni*!» mormorò qualcuno sbalordito.

Non sapevo che nel lato inferiore del blocco di calcestruzzo le vespe avevano costruito un piccolo nido. Una di esse, scocciata forse dell'imprevisto trasloco, volò fuori a pungermi un orecchio. Il dolore fu folgorante, come un'inalazione venefica. Fu il peggior dolore mai sofferto nella mia breve vita, ma rimase al suo culmine solo per pochi secondi. Quando mi lasciai cadere il blocco sul piede scalzo maciullandomi tutte e cinque le dita, mi scordai totalmente della vespa. Io non ricordo se fui portato da un medico, né lo ricorda mia zia Ethelyn (zio Oren, al quale sicuramente apparteneva il Perfido Blocco, è scomparso da quasi vent'anni), ma ricorda la puntura, le dita schiacciate e la mia reazione. «Che strilli, Stephen!» mi ha detto. «Eri in voce, quel giorno.»

2

Più o meno un anno dopo, mia madre, mio fratello e io eravamo a West De Pere, Wisconsin. Non so perché. Nel Wisconsin viveva un'altra zia materna, Cal (reginetta di bellezza delle ausiliarie durante la seconda guerra mondiale), con un simpaticone di marito bevitore di birra, e forse mia madre voleva star loro vicino. Se è così, non ricordo di aver frequentato molto gli zii Weimer. Nessuno di loro. Mia madre lavorava, ma non ricordo nemmeno che lavoro facesse. Vorrei dire che lavorava in una panetteria, ma credo che quello venne dopo, quando ci trasferimmo nel Connecticut per stare vicino a sua sorella Lois e il *di lei* marito (niente birra per Fred, che era scarso anche quanto a giovialità; era un tipo con i capelli a spazzola che andava orgoglioso di guidare la sua decappottabile con il tettuccio *chiuso*, Dio sa perché).

Nell'era Wisconsin ci fu un flusso continuo di baby sitter. Non so se se ne andavano perché io e David le facevamo scappare, o perché le pagavano meglio da qualche altra parte, o perché mia madre pretendeva un'efficienza maggiore di quella che erano disposte a dare; so solo che furono numerose. L'unica che ricordo con una certa chiarezza è Eula, ma forse era Beulah. Era una teenager, grossa quanto una casa, e ridanciana. Eula-Beulah aveva un fantastico senso dell'umorismo, anche a quattro anni me ne rendevo conto, ma era un senso dell'umorismo *pericoloso*: era come se dentro ogni sua esplosione d'ilarità con tanto di battimani, scuotimento della testa e rollio di natiche, si nascondesse una tempesta. Quando mi capitano quei video in cui baby sitter e tate, riprese di nascosto, si fanno venire i cinque minuti e pestano veramente i bambini, è ai miei giorni con Eula-Beulah che penso sempre.

Era dura con mio fratello David come era con me? Non lo so. Lui non appare in nessuno di questi ricordi. E poi era comunque meno vulnerabile alle pericolose folate dell'Uragano Eula-Beulah; a sei anni frequentava la prima elementare e passava la gran parte della giornata lontano dal poligono di tiro.

Eula-Beulah era per esempio al telefono a ridere con qualcuno e mi chiamava a sé. Mi abbracciava, mi faceva il solletico, mi spingeva a ridere e poi, sempre ridendo a sua volta, me ne rifilava una abbastanza forte da buttarmi per terra. Allora mi faceva il solletico con il piede nudo finché ridevamo tutti e due di nuovo.

Eula-Beulah era una petomane, incline a quelli che sono insieme fragorosi e puzzolenti. Talvolta, quand'era in preda a un attacco, mi gettava sul divano, mi calava sulla faccia il sedere chiuso nella gonna di lana e mollava. «Bum!» gridava tutta felice. Era come sentirsi scoppiare addosso un petardo caricato con gas putrescenti. Ricordo il buio, la sensazione di soffocamento, e ricordo le risate. Perché, anche se quello che stava succedendo era a suo modo orribile, era anche buffo. Per molti versi, Eula-Beulah mi ha temprato alla critica letteraria. Dopo che un quintale di baby sitter ti ha scoreggiato in faccia gridando «Bum!», *The Village Voice* è acqua di rose.

Non so come finì con le altre baby sitter, ma Eula-Beulah fu licenziata. Per via delle uova. Una mattina Eula-Beulah mi cucinò un uovo per colazione. Dopo averlo mangiato, io ne chiesi un altro. Eula-Beulah mi preparò un secondo uovo, poi mi

chiese se ne volevo un altro ancora. C'era una luce nei suoi occhi che stava a significare: «Non osare mangiarne un altro, Stevie». Così io gliene chiesi un altro. E un altro. E via di seguito. Mi fermai a sette, mi pare: sette è il numero che mi è rimasto impresso nella mente e con notevole chiarezza. Forse avevamo finito le uova. Forse fui io a dire «a rimortis». O forse Eula-Beulah si spaventò. Non lo so, ma è stato probabilmente un bene che il gioco finisse a sette. Sette uova fritte non sono poche per un bambino di quattro anni.

Per un po' non sentii niente, poi vomitai per terra. Eula-Beulah rise, poi me ne mollò uno alla testa, infine mi chiuse nel guardaroba e girò la chiave. Bum. Se mi avesse chiuso a chiave in bagno, forse avrebbe conservato il posto, ma non lo fece. Quanto a me, non mi dispiaceva più che tanto di trovarmi nel guardaroba. Era buio, ma c'era il buon odore del profumo di mia madre e da sotto la porta entrava un consolante filo di luce.

Mi rifugiai sul fondo, contro i soprabiti e i vestiti della mamma. Cominciai a ruttare, lunghi rutti sonori che bruciavano come il fuoco. Non ricordo di aver avuto mal di pancia, ma un malessere deve esserci stato perché, quando aprii la bocca per emettere un altro rutto ardente, vomitai di nuovo. Sulle scarpe di mia madre. La qual cosa segnò la fine di Eula-Beulah. Quando mia madre rincasò dal lavoro, la baby sitter dormiva beata sul divano e il piccolo Stevie era chiuso a chiave nel guardaroba, profondamente addormentato a sua volta, con i capelli imbrattati da un po' di uova fritte mezzo digerite.

3

Il nostro soggiorno a West De Pere non fu né duraturo, né riuscito. Fummo sfrattati dall'appartamento che occupavamo al secondo piano quando un vicino scorse mio fratello passeggiare sul tetto e chiamò la polizia. Non so dove fosse mia madre quando accadde questo episodio. Nemmeno so dove fosse la baby sitter della settimana. So solo che io ero in bagno, che ero montato a piedi scalzi sul boiler e da lì stavo a vedere se mio fratello sarebbe cascato dal tetto o ce l'avrebbe fatta a rientrare sano e salvo. Ce la fece. Ora ha cinquantacinque anni e vive nel New Hampshire.

4

A cinque o sei anni d'età chiesi a mia madre se avesse mai visto morire qualcuno. Sì, rispose, aveva visto morire una persona e ne aveva sentita un'altra. Le domandai come si potesse sentire morire una persona e mi spiegò che era una ragazza morta annegata davanti al Prout's Neck negli anni Venti. Disse che la ragazza era uscita a nuoto oltre la risacca, non era più riuscita a rientrare e aveva cominciato a invocare aiuto. Gli uomini che cercarono di raggiungerla furono tutti respinti dalle

onde che quel giorno battevano con particolare violenza. Alla fine poterono solo restare lì, turisti e abitanti del luogo, tra i quali mia madre adolescente, ad attendere una barca che non arrivò mai e ad ascoltare la ragazza che gridò fino a quando, stremata, era stata risucchiata sott'acqua. Il suo corpo fu rinvenuto sulla costa del New Hampshire, disse mia madre. Le chiesi quanti anni aveva. Mamma rispose che ne aveva quattordici, poi mi lesse qualche pagina di un libro a fumetti e mi spedì a letto. In un'altra occasione mi raccontò della persona che aveva visto morire, un marinaio buttatosi dal tetto del *Graymore Hotel di Portland*, nel Maine, e piombato sulla strada.

«Si spiaccicò», disse mia madre nel tono più neutro che si possa immaginare. «La roba che gli è venuta fuori era verde», aggiunse dopo una pausa. «Non l'ho mai scordato.» E in questo siamo in due, mamma.

5

Dovetti stare a letto per quasi tutti i nove mesi della prima elementare. I miei problemi cominciarono con il morbillo, in una forma del tutto comune, e da lì andarono progressivamente peggiorando. Soffrivo di cadute e ricadute di una malattia che credevo si chiamasse «gola a strisce»; stavo a letto a bere acqua fredda e a immaginare di avere la gola a strisce bianche e rosse (cosa non lontano dal vero, probabilmente).

A un certo punto ne restarono coinvolte le orecchie e un giorno mia madre chiamò un taxi (lei non guidava) e mi portò da un medico troppo importante per fare visite a domicilio, uno specialista delle orecchie. (Per non so quale motivo mi ero fatto l'idea che questo tipo di dottore si chiamasse otiologo.) A me poco importava se fosse specializzato in orecchie od orifizi anali. Avevo trentanove di febbre e, ogni volta che deglutivo, il dolore mi accendeva la faccia come un juke-box.

Il medico mi guardò nelle orecchie, dedicando quasi tutto il suo tempo (credo) a quello sinistro. Poi mi fece sdraiare sul lettino. «Sollevati un attimo, Stevie», mi invitò l'infermiera e mi infilò sotto la testa una grande pezza assorbente, che forse era un pannolino, cosicché quando mi adagiai di nuovo, vi posai sopra la guancia. Avrei dovuto intuire che c'era del marcio in Danimarca. Chissà, forse lo intuii.

Ci fu un odore penetrante di alcol. Uno scatto quando il dottore delle orecchie aprì lo sterilizzatore. Io vidi l'ago che aveva in mano - che mi sembrò lungo quanto il righello che tenevo nel mio astuccio scolastico - e mi irrigidii. Il dottore delle orecchie mi rivolse un sorriso rassicurante e pronunciò la bugia per la quale i dottori dovrebbero essere immediatamente incarcerati (e per il doppio del tempo, quando la bugia viene detta a un bambino): «Tranquillo, Stevie, non ti farà male». Gli credetti.

Mi infilò l'ago nell'orecchio e mi forò il timpano. Il dolore fu come non l'avrei mai più provato in vita mia: posso solo paragonarlo al primo mese di convalescenza dopo che sono stato investito da un minivan nell'estate 1999. La sofferenza di allora fu più lunga nel tempo ma non altrettanto intensa. La perforatura del timpano fu un dolore fuori del mondo. Urlai. Sentii un rumore dentro la testa, uno schiocco come di

un bacio sonoro. Dall'orecchio mi colò fuori un fluido caldo e fu come se mi fossi messo a piangere dal buco sbagliato. Dio sa quanto già piangevo da quelli giusti. Sollevai la faccia inondata e guardai incredulo il dottore delle orecchie e l'infermiera del dottore delle orecchie. Poi guardai la salvietta che l'infermiera aveva steso all'estremità superiore del lettino. C'era una grande macchia di bagnato. E c'erano anche fili sottili di pus giallo.

«Ecco», disse il dottore delle orecchie battendomi la mano sulla spalla. «Sei stato molto coraggioso, Stevie, ed è tutto finito.»

La settimana dopo mia madre chiamò un altro taxi, tornammo dal dottore delle orecchie e mi ritrovai ancora una volta sdraiato su un fianco con una salvietta assorbente sotto la testa. Ancora una volta il dottore delle orecchie sparse odore di alcol - un odore al quale associo ancora, come immagino facciano molti altri, dolore, malattia e terrore - e con esso tirò fuori quell'ago lunghissimo. Ancora una volta mi assicurò che non avrebbe fatto male e ancora una volta gli credetti. Non del tutto, ma abbastanza da starmene tranquillo mentre mi infilava l'ago nell'orecchio.

Invece fece male. Quasi quanto la prima volta. Lo schiocco nella mia testa fu più rumoroso, questa volta un baciarsi tra giganti («Risucchio di faccia e giramento di lingue», come solevamo dire). «Ecco», disse l'infermiera del dottore delle orecchie quando fu finito e io ero sdraiato sul lettino a piangere in una pozza di pus liquido. «Fa solo un po' male, ma tu non vuoi rimanere sordo, vero? E comunque è tutto finito.»

Così credetti per cinque giorni, finché non arrivò un altro taxi. Tornammo dal dottore delle orecchie. Ricordo il tassista che diceva a mia madre che avrebbe accostato e ci avrebbe fatti scendere se non riusciva a far star zitto quel marmocchio.

Ancora una volta ero sul lettino con il pannolino sotto la testa e la mamma in sala d'aspetto con una rivista che probabilmente non era in grado di leggere (o così piace immaginare a me). Ancora una volta l'odore pungente dell'alcol e il dottore che si girava verso di me con un ago lungo come il mio righello. Ancora una volta il sorriso, la manovra di avvicinamento, l'assicurazione che questa volta non avrebbe fatto male.

Dai tempi della reiterata incisione del timpano subita quando avevo sei anni, uno dei principi più saldi nella mia vita è stato il seguente: se mi freghi una volta, hai da vergognarti tu; se mi freghi due volte, ho da vergognarmi io; se mi freghi tre volte, abbiamo da vergognarci entrambi. La terza volta che mi trovai sul lettino del dottore delle orecchie lottai e strillai come uno scalmanato. Ogni volta che l'ago mi si avvicinava all'orecchio, lo cacciavo indietro. Alla fine l'infermiera fece entrare mia madre in ambulatorio e le due donne insieme riuscirono a tenermi fermo abbastanza a lungo perché il medico mi conficcasse il suo ago nel timpano. Urlai così a lungo e così forte che lo sento ancora. In verità, credo che quell'ultimo grido echeggi ancora in qualche profonda valle della mia testa.

Nel freddo uggioso di qualche mese dopo, gennaio o febbraio 1954, se la mia ricostruzione è giusta, il taxi tornò. Questa volta lo specialista non era il dottore delle orecchie ma un dottore della gola. Di nuovo mia madre si sedette in sala d'aspetto, di nuovo io mi sedetti su un lettino presidiato da un'infermiera e di nuovo ci fu quell'odore penetrante di alcol, che ha ancora la capacità di raddoppiarmi il battito cardiaco nello spazio di cinque secondi.

Ma niente aghi quella volta, solo un tampone. Bruciava e aveva un saporaccio orribile, ma dopo il lungo ago del dottore delle orecchie fu una passeggiata nel parco. Il dottore della gola era munito di un interessante aggeggio che teneva fissato alla testa con una banda. Al centro aveva uno specchio, nel quale, come un terzo occhio, brillava una luce intensa. Mi guardò a lungo in gola, esortandomi ad aprire di più la bocca fino a farmi scricchiolare le mascelle, ma non mi conficcò aghi nel corpo e perciò lo amai. Dopo un po' mi permise di chiudere la bocca e chiamò mia madre.

«Il problema sono le tonsille», dichiarò. «Sembrano graffiate da un gatto. Bisognerà toglierle.»

Qualche tempo dopo ricordo d'essere stato spinto su un lettino a rotelle sotto delle luci forti. Si chinò su di me un uomo con una mascherina bianca. Era in piedi alla testa del lettino sul quale ero disteso (il 1953 e il 1954 sono stati i miei anni orizzontali) e io lo vedevo a gambe all'aria.

«Stephen», disse. «Mi senti?»

Risposi di sì.

«Voglio che fai un respiro profondo», disse lui. «Quando ti sveglierai, potrai mangiare tutti i gelati che vuoi.»

Mi abbassò un aggeggio sulla faccia. Per come lo ricordo io, sembrava un motore fuori bordo. Io trassi un respiro profondo e tutto diventò nero. Quando mi svegliai mi fu veramente consentito di mangiare tutto il gelato che volevo, tutta da ridere, dal mio punto di vista, perché non ne volevo affatto. Mi sentivo la gola gonfia e grassa. Ma era meglio di quello scherzetto dell'ago nell'orecchio. Oh sì. Qualsiasi cosa sarebbe stata meglio del vecchio scherzetto dell'ago nell'orecchio. Strappatemi le tonsille, se dovete, chiudetemi una gamba in una voliera di acciaio, se vi sembra il caso, ma che Dio mi scampi dall'otiologo.

7

Quell'anno mio fratello David passò in quarta elementare mentre io fui ritirato dalla prima. Avevo saltato troppi giorni, secondo l'unanime opinione di mia madre e della scuola; avrei ricominciato dall'inizio in autunno, se assistito dalla buona salute.

Trascorsi la gran parte di quell'anno a letto o comunque in casa. Mandai giù sei o sette tonnellate di fumetti, alzai il tiro arrivando a Tom Swift e Dave Dawson (un eroico pilota della seconda guerra mondiale, le eliche dei cui vari aerei «artigliavano» immancabilmente il cielo piombando sul nemico), e giunsi alle raccapriccianti storie di animali di Jack London. A un certo punto cominciai a scrivere racconti per conto mio. L'imitazione precedette la creazione: copiavo parola per parola i fumetti della

serie Combat Casey sul mio blocco Blue Horse e, quando mi sembrava il caso, li arricchivo con descrizioni personali. «Erano in una fattoria, accampati in un *dannato* stanzone», scrivevo, per esempio; dovevano passare un paio d'anni prima che scoprissi che *dratty* [dannato] e *drafty* [pieno di spifferi] erano due parole diverse. Nello stesso periodo ricordo che confondevo *details* con *dentals* [dettagli con dentali] e credevo che una *bitch* [in gergo: stronza, puttana] fosse una donna particolarmente alta di statura. Molti giocatori di basket tra i figli di puttana. A sei anni le palline del tuo Bingo personale stanno ancora quasi tutte girando nella cesta.

A un certo punto mostrai a mia madre uno di questi ibridi scopiazzati e lei ne fu deliziata: ricordo il suo sorriso un po' meravigliato, come se le fosse difficile credere che un frutto del suo grembo potesse essere così dotato, praticamente un bimbo prodigio, accidenti. Era un'espressione del viso che non le avevo mai visto, non nei miei confronti, comunque, e ne provai un piacere immenso.

Mi chiese se avevo inventato la storia da me e fui costretto ad ammettere che l'avevo copiata quasi tutta da un giornalino a fumetti. Mi sembrò delusa e gran parte del mio piacere ne fu cancellato. Finalmente mi restituì il blocco. «Scrivine una tutta tua, Stevie», mi esortò. «Quei fumetti di Combat Casey sono robaccia, quello non sa far altro che far saltare i denti agli avversari. Sono sicura che tu sapresti fare di meglio. Scrivine una tua.»

8

Ricordo di essermi sentito infondere da un immenso sentimento di *possibilità*, come se mi fosse stato dato accesso a un enorme edificio pieno di porte chiuse con l'autorizzazione ad aprirle a mio piacimento. C'erano più porte di quante una persona potesse sperare di aprire in una vita intera, mi parve (e mi pare ancora).

Scrissi allora un racconto in cui quattro animali magici viaggiavano a bordo di una vecchia macchina aiutando dei bambini. Il capo era un coniglione bianco che si chiamava Mr. Rabbit Trick. Il posto di guida era toccato a lui. Il racconto era lungo quattro pagine, faticosamente compilate con una matita. Per quel che ricordo, nessuno dei personaggi saltava dal tetto del *Graymore Hotel*. Finito il racconto, lo consegnai a mia madre, che si sedette in soggiorno, posò per terra il suo libro tascabile e lo lesse tutto d'un fiato. L'impressione era che le piacesse, perché rideva nei punti giusti, ma non avrei saputo dire se era perché mi voleva bene e voleva farmi contento o perché il racconto era buono davvero.

«Questo non l'hai copiato?» mi chiese quando ebbe finito. Risposi di no. Disse che era abbastanza buono da stare in un libro. Nessuno dopo di allora mi ha mai detto qualcosa che mi abbia reso più felice. Scrissi altri quattro racconti su Mr. Rabbit Trick e i suoi amici. Lei mi diede un quarto di dollaro per ciascuno e li spedì alle sue quattro sorelle, che, credo, provavano un po' di compassione per mia madre. Loro, in fondo, erano ancora sposate, i loro uomini non le avevano abbandonate. È vero che zio Fred non aveva un grande senso dell'umorismo e aveva quella mania di tenere sempre chiuso il tettuccio della sua decappottabile, è vero che zio Oren beveva

parecchio e aveva certe truci teorie sugli ebrei che governavano il mondo, ma loro *c'erano*. Ruth invece non aveva potuto contare sul marito, visto che l'aveva piantata. Ora voleva mostrare loro che «il bambino», quantomeno, aveva del talento.

Quattro racconti. Venticinque cent cadauno. Fu il primo dollaro che guadagnai in questo mestiere.

9

Ci trasferimmo a Stratford, Connecticut. Frattanto ero passato alla seconda elementare ed ero innamorato cotto di una graziosa teenager che viveva di fianco a noi. Durante il giorno non mi degnava mai di uno sguardo, ma di notte, quand'ero a letto e cominciavo ad assopirmi, scappavamo insieme dal mondo crudele della realtà. La mia nuova maestra era la signora Taylor, una donna materna con i capelli grigi di Elsa Lanchester (quella di *La moglie di Frankenstein*) e occhi sporgenti. «Quando vado a parlarle», disse mia madre, «mi viene sempre da mettere le mani sotto la faccia della signora Taylor nel caso le caschino gli occhi.»

Il nostro nuovo appartamento era al secondo piano in West Broad Street. Un isolato più giù, non lontano dal *Teddy's Market* e di fronte al *Burrets Building Materials*, c'era una vasta area selvaggia, attraversata da un tratto di ferrovia e con una discarica a un'estremità. È uno dei luoghi ai quali torno più spesso nella mia immaginazione; riappare sovente nei miei romanzi e racconti, sotto nomi sempre diversi. I bambini di *It* chiamavano questo posto Barrens; noi dicevamo che era la giungla. Già poco dopo il nuovo trasloco, io e Dave scendemmo a esplorarlo. Era estate. Faceva caldo. Era fantastico. Eravamo nel cuore dei verdi misteri di quel nuovo e ombreggiato campo-giochi, quando io fui colpito dal bisogno impellente di andare di corpo.

«Dave!» chiamai. «Portami a casa! Devo *spingere*!» (Questo è il termine che ci era stato impartito per questa particolare funzione.)

David non ne volle sapere. «Falla nel bosco», mi rispose. Ci sarebbe voluta almeno mezz'ora per tornare a casa e non aveva nessuna intenzione di sprecare un lasso di tempo così prezioso solo perché il suo fratellino doveva andare in bagno.

«Non posso!» gridai, costernato da quella proposta. «Non potrei pulirmi!»

«Ma certo che puoi», ribatté Dave. «Usa delle foglie. È così che facevano i cowboy e gli indiani.»

A quel punto probabilmente era comunque troppo tardi per tornare a casa; ho idea che fui lasciato senza alternative. E poi mi solleticava l'idea di farla come un cowboy. Finsi di essere Hopalong Cassidy, acquattato nei cespugli con la pistola in pugno per non essere colto di sorpresa nemmeno in una circostanza così privata. Feci quello che dovevo fare e mi pulii seguendo il suggerimento che mi aveva dato mio fratello, strofinandomi sul sedere qualche bel mazzo di lucide foglie verdi. Che erano di rus velenosa.

Due giorni dopo ero rosso come un pomodoro da dietro le ginocchia fino alle scapole. Il pene si era salvato, ma i testicoli mi si erano trasformati in fanalini dei

freni. Il sedere mi prudeva su fino alla scatola toracica. Ma era ridotta peggio di tutto la mano con cui mi ero pulito, gonfia come quella di Topolino dopo che Paperino gliel'ha pestata con un martello e con vesciche gigantesche nei punti in cui le dita si toccavano. Quando scoppiarono, mi lasciarono solchi profondi nella carne fresca. Per sei settimane mi immersi in bagni tiepidi di acqua con amido, sentendomi infelice, umiliato e stupido, mentre dalla porta aperta mi arrivavano le risa di mia madre e mio fratello, ascoltavo alla radio i conti alla rovescia di Peter Tripp e giocavo per conto mio.

10

Dave era un ottimo fratello, ma troppo intelligente per i suoi dieci anni. L'eccesso di cervello lo cacciava sempre nei guai e a un certo punto, probabilmente dopo che mi ero pulito il culo con le foglie di rus velenosa, capì che il più delle volte, quando il vento cominciava a tirare dalla parte sbagliata, era possibile ripararsi dietro il fratellino Stevie. Non mi chiese mai di addossarmi *tutta* la colpa dei casini spesso brillanti che combinava - non fu mai né subdolo né vigliacco - ma in più di un'occasione mi chiese di condividerla. Fu questo, credo, il motivo per cui finimmo tutti e due nei pasticci quando Dave costruì una diga che bloccò l'acqua del torrente che attraversava la giungla e inondò gran parte di West Broad Street. La corresponsabilità fu anche la ragione per la quale rischiammo tutti e due la pelle sperimentando la micidiale ricerca scientifica che aveva deciso di svolgere per la scuola.

Doveva essere il 1958. Io frequentavo la Center Grammar School; Dave era allo Stratford Junior High. Mamma lavorava alla Stratford Laundry, dove era l'unica donna bianca tra quelle addette alla stiratura. Appunto questo faceva, infilava cioè lenzuola nel mangano, mentre Dave costruiva il suo apparecchio. Mio fratello non era uno di quei ragazzi che si accontentano di disegnare progetti virtuali su fogli di carta millimetrata o costruire la Casa del Futuro con mattoncini di plastica e rotoli di carta igienica colorati; Dave puntava alle stelle. Il suo progetto per quell'anno era il Super Iper Elettromagnete di Dave. Mio fratello aveva una passione sviscerata per tutto quello che era super iper e tutto quello che portava il suo nome; quest'ultima debolezza culminò nel *Dave's Rag* al quale arriveremo tra breve.

Il suo primo tentativo con il Super Iper Elettromagnete non fu molto super iper; io non ricordo molto bene, ma può darsi che non funzionasse affatto. L'idea comunque non era farina del suo sacco, ma usciva da un libro. Si magnetizzava una punta metallica sfregandola su una calamita vera e propria. La punta si sarebbe così caricata di una forza abbastanza debole, spiegava il libro, sufficiente tuttavia a raccogliere qualche particella di ferro. Concluso questo esperimento, il libro invitava ad avvolgere del filo di rame intorno alla base della punta metallica e collegarne le estremità ai poli di una batteria. L'elettricità avrebbe incrementato l'energia magnetica e la punta avrebbe raccolto un quantitativo superiore di frammenti magnetici.

Ma Dave non voleva limitarsi a raccogliere solo una manciata di stupide scaglie di metallo; Dave voleva sollevare auto, vagoni ferroviari, magari aerei militari da trasporto. Dave voleva dare corrente e spostare il mondo dalla sua orbita.

Bum! Super!

Ciascuno aveva il suo ruolo nella creazione del Super Iper Elettromagnete. Quello di Dave era costruirlo. Il mio era collaudarlo. Little Stevie King, la risposta di Stratford a Chuck Yeager.

Per la sua versione rinnovata del potente elettromagnete, Dave scartò la vecchia batteria a secco (che secondo lui era già scarica quando l'avevamo comperata al negozio di ferramenta) preferendo prelevare corrente direttamente dalla presa a muro. Tagliò il cavo elettrico da una vecchia lampada che qualcuno aveva lasciato sul marciapiede vicino alle immondizie da ritirare, lo denudò dell'isolante fino alla spina e avvolse il filo di rame così esposto intorno alla sua punta magnetizzata. Poi, seduto sul pavimento della cucina nel nostro appartamento in West Broad Street, mi porse il Super Iper Elettromagnete e mi pregò di fare la mia parte e infilare la spina nella presa.

Io esitai, mi sia riconosciuto almeno questo, ma alla fine soccombetti all'irresistibile entusiasmo maniacale di Dave. Infilai la spina. Non si verificò alcun fenomeno magnetico degno di nota, ma l'aggeggio non mancò di far saltare tutte le luci e gli elettrodomestici di casa, tutte le luci e gli elettrodomestici del palazzo e tutte le luci e gli elettrodomestici della casa accanto (dove al pian terreno abitava la ragazza dei miei sogni). Qualcosa scattò nel trasformatore situato all'esterno e arrivò la polizia. Io e Dave trascorremmo un'ora di orribile apprensione a guardare dalla finestra della camera di mia madre, la sola che si affacciava sulla via (tutte le altre offrivano una visuale panoramica del brullo pezzo di terra che c'era sul retro, costellato di escrementi, dove l'unico essere vivente era una spelacchiata creatura canina di nome Rup-Rup). Dopo che se ne furono andati gli agenti, arrivò un furgone dell'azienda elettrica. Un uomo con dei ramponi sotto le scarpe si arrampicò sul palo tra le due case per controllare il trasformatore. In altre circostanze ne saremmo stati assolutamente affascinati, ma non quel giorno. Quel giorno potevamo solo chiederci se, tornata a casa, nostra madre ci avrebbe spedito in una scuola correttiva. Finalmente si riaccesero le luci e il furgone andò via. Nessuno seppe della nostra bravata e io e mio fratello restammo a disposizione per la prossima lotta quotidiana. Dave decise che, per il suo progetto di scienze, invece di un Super Iper Elettromagnete avrebbe potuto costruire un Super Iper Aliante. Io, mi disse, vi avrei compiuto il primo volo. Fantastico, no?

11

Io sono nato nel 1947 e la televisione in casa nostra arrivò nel 1958. La prima cosa che ricordo di aver visto sul piccolo schermo fu *Robot Monster*, un film in cui un tizio con addosso un costume da scimmione e una boccia per pesci rossi sulla

testa - Ro-Man, si chiamava - correva da tutte le parti cercando di uccidere gli ultimi superstiti di una guerra nucleare. La giudicai arte di notevole livello.

Guardavo anche *Highway Patrol* con Broderick Crawford nella parte dell'impavido Dan Matthews, e *One Step Beyond*, condotto da John Newland, l'uomo con gli occhi più sinistri del mondo. C'erano *Cheyenne* e *Sea Hunt, Your Hit Parade* e *Annie Oakley*; c'erano Tommy Rettig, primo della lunga serie di amici di Lassie, Jock Mahoney in *The Range Rider*, e Andy Devine che gridava: «Ehi, Wild Bill, aspettami!» nella sua strana voce stridula. C'era un mondo intero di avventure in cui immedesimarsi, offerte in bianco e nero su un rettangolo largo quattordici pollici e sponsorizzate da marche che alle mie orecchie hanno ancora oggi un suono poetico. Ne ero estasiato.

Ma la TV arrivò relativamente tardi in casa King e ne sono contento. A ben pensarci io appartengo a un gruppo abbastanza ristretto di privilegiati: l'ultimo drappello di romanzieri americani che imparò a leggere e scrivere prima di imparare a mangiarsi una razione quotidiana di telestronzate. Potrebbe non essere importante. D'altra parte, se state imboccando adesso la strada dello scrittore, non sarebbe forse una cattiva idea spellare il cavo del vostro televisore, avvolgerlo intorno a una punta metallica e reinfilare la spina nella presa. Vedete un po' che cosa salta in aria e fin dove arriva.

Così, per curiosità.

12

Sul finire degli anni Cinquanta, un agente letterario e collezionista di fantascienza di nome Forrest J. Ackerman cambiò la vita di migliaia di bambini, compresa la mia, quando cominciò a pubblicare una rivista intitolata *Famous Monsters of Filmland*. Chiedete di questa rivista a chiunque negli ultimi trent'anni abbia avuto a che fare con i generi fantasy, horror o fantascienza, e avrete una risata, un lampo negli occhi e una messe di vividi ricordi. Ve lo posso garantire.

Intorno al 1960, Forry (che talvolta si autodefiniva «l'Ackermonster») creò l'effimera ma interessante *Spacemen*, una rivista che si occupava di film di fantascienza. Nel 1960 io inviai un racconto a *Spacemen*. Per quel che riesco a ricordare, quello fu il primo racconto che cercai di far pubblicare. Non ne ricordo il titolo, ma ero ancora nella fase Ro-Man del mio sviluppo e la storia doveva senza dubbio molto allo scimmione assassino con la testa infilata nella boccia per pesci rossi.

Il mio racconto non fu accettato, ma Forry lo trattenne. (Forry trattiene *tutto*, come potrà confermarvi chiunque abbia visitato casa sua, la Ackermansion.) Una ventina d'anni dopo stavo firmando autografi in una libreria di Los Angeles, quando nella coda di persone che avevo davanti sbucò Forry... con il mio racconto, battuto a interlinea singola sull'ormai scomparsa Royal che mia madre mi aveva regalato per Natale quando avevo undici anni. Voleva che glielo firmassi e credo di averlo

accontentato, anche se l'incontro fu così surreale che non posso esserne sicuro. A proposito dei propri fantasmi. Mamma mia.

13

La prima volta che riuscii a far pubblicare davvero un mio racconto fu su una fanzine horror diretta da Mike Garrett di Birmingham, Alabama (Mike è ancora in circolazione e ancora nel settore). Pubblicò la mia creazione sotto il titolo «In a Half-World of Terror» [Emisfero di terrore], ma io continuo a preferire il titolo originale.

Il mio era: «I Was a Teen-Age Graverobber» [Sono stato un minorenne profanatore di sepolture]. Super Iper! Bum!

14

La mia prima idea originale per un racconto (la prima si ricorda sempre, credo) risale alla fine degli otto anni del benevolo regno di Ike. Ero seduto al tavolo della cucina nella nostra casa a Durham, Maine, e guardavo mia madre incollare i Green Stamps, i famosi bollini verdi sulle pagine di un piccolo album. (Per storie più colorite sui Green Stamps, vedere *The Liars' Club*.) La troika della nostra piccola famiglia era tornata nel Maine perché mia madre si potesse occupare dei genitori giunti all'età del declino. Sua madre aveva un'ottantina d'anni, era obesa, quasi cieca e soffriva di ipertensione; suo padre aveva ottantadue anni, rinsecchito e ombroso, incline a escandescenze imprevedibili alla Paperino che solo mia madre era in grado di capire. Mamma lo chiamava «Fazza».

Erano state le sue sorelle a trovarle il nuovo lavoro, pensando forse di prendere due piccioni con una fava: i vecchi sarebbero stati assistiti in un ambiente domestico da una figlia amorevole e contemporaneamente avrebbe trovato soluzione il «fastidioso problema di Ruth». Avrebbe smesso di girovagare, cercando di accudire due figlioli mentre andava quasi alla deriva dall'Indiana al Wisconsin o al Connecticut, a cuocere biscotti alle cinque del mattino e a stirare lenzuola in una lavanderia dove d'estate la temperatura sfiorava spesso i quarantacinque gradi e il principale distribuiva compresse di sale alla una e alle tre di tutti i pomeriggi da luglio fino alla fine di settembre.

Mamma detestava il nuovo lavoro, credo: nello sforzo di risolvere il suo caso, le sorelle avevano trasformato la nostra autosufficiente, spiritosa e un po' svitata genitrice in una mezzadra, ridotta a un'esistenza da praticamente squattrinata. Il denaro che inviavano tutti i mesi serviva a sfamarci ma non molto di più. Ci spedivano vestiti. Alla fine di ogni estate, zio Clayt e zia Ella (che credo non fossero

per niente nostri parenti) venivano a portarci viveri in scatola. La casa in cui abitavamo apparteneva a zia Ethelyn e zio Oren. E, dopo che mise piede lì dentro, mia madre ne restò prigioniera. Dopo la morte dei genitori si trovò un altro lavoro, ma visse in quella casa fino a quando il cancro non se la portò via. Quando lasciò Durham per l'ultima volta (furono David e sua moglie Linda a occuparsi di lei durante le ultime settimane della sua malattia terminale) ho idea che fosse ormai più che pronta ad andarsene.

15

Vorrei chiarire subito un punto. Non esiste un Deposito delle Idee, non c'è una Centrale delle Storie, un'Isola dei Best-Seller sepolti; le idee per un buon racconto spuntano a quel che sembra letteralmente dal nulla, ti piombano addosso di punto in bianco: due pensieri che prima erano del tutto indipendenti tutto a un tratto trovano un punto d'incontro e si concretizzano in qualcosa di assolutamente nuovo. Il tuo compito non è trovare queste idee ma riconoscerle quando si manifestano.

Il giorno in cui mi si accese questa particolare lampadina, la prima veramente degna di nota, mia madre commentava che avrebbe dovuto completare altri sei libricini di bollini verdi per ottenere la lampada che desiderava regalare per Natale a sua sorella Molly e non credeva di fare in tempo. «Mi sa che dovrò rimandare il regalo al suo compleanno», concluse. «Questi dannati francobolli sembrano sempre tanti finché non li hai incollati su una pagina.» Poi incrociò gli occhi e mi mostrò la lingua. Era tutta verde. Pensai a come sarebbe stato bello se fosse stato possibile stamparsi quei dannati bollini nella cantina di casa e in quell'istante nacque un racconto intitolato «Happy Stamps». Era stato concepito in un attimo dall'idea di falsificare i bollini verdi, davanti alla lingua verde di mia madre.

L'eroe della mia storia era un classico babbeo, un tizio di nome Roger che era già stato in galera due volte per aver falsificato del denaro. Per evitare un terzo arresto che gli sarebbe stato fatale, cominciò a falsificare Happy Stamps... e scoprì che il disegno era così banale che in realtà non stava falsificando niente ma stava viceversa creando montagne dell'articolo autentico. In una scena divertente, probabilmente la prima da me scritta con un sufficiente grado di professionalità, Roger è in soggiorno con la vecchia madre a studiare il catalogo dei premi che si possono ottenere con gli Happy Stamps mentre in cantina la sua macchina da stampa vomita montagne di quegli stessi bollini.

«Santa pace!» esclama mamma. «Secondo quello che c'è scritto qui in piccolo con gli Happy Stamps puoi prenderti *qualsiasi* cosa. Tu gli spieghi che cosa vuoi e loro calcolano quanti libretti ci vogliono. Pensa! Con sei o sette milioni di libretti potremmo probabilmente comperarci una casa fuori città!»

Roger tuttavia scopre che, mentre i *bollini* sono perfetti, la *colla* è difettosa. Se, per incollarli nel libricino, li lecchi con la lingua, va tutto bene, ma se li fai passare in una affrancatrice gli Happy Stamps, che sono rosa, diventano blu. Alla fine troviamo Roger in cantina, in piedi davanti a uno specchio. Dietro di lui, su un tavolo, ci sono

una novantina circa di libretti di Happy Stamps, ciascuno dei quali pieno di bollini leccati con la lingua. Le labbra del nostro eroe sono rosa. Spinge fuori la lingua; è di un rosa ancora più intenso. Gli stanno diventando rosa persino i denti. Mamma lo chiama allegramente da sopra le scale, gli comunica che ha appena parlato con lo Happy Stamps National Redemption Center a Terre Haute, e la signora che ha interpellato le ha detto che dovrebbe riuscire ad avere una bella casa Tudor a Weston per soli undici milioni e seicentomila libretti di Happy Stamps completi.

«Ottimo, mamma», risponde Roger. Si guarda ancora per qualche istante allo specchio, labbra rosa e occhi spenti, poi torna lentamente al tavolo. Dietro di lui sono accumulati fogli di Happy Stamps a miliardi. Piano piano il nostro eroe apre un nuovo libretto e comincia a leccare i fogli da incollare sulle pagine. Solo undici milioni cinquecentodiecimila libricini da riempire, pensa mentre il racconto si chiude, e mamma avrà la sua Tudor.

C'erano delle cose che non andavano in questo racconto (l'errore più grave è probabilmente nel fatto che Roger non abbia pensato di cambiare colla), ma era carino, era abbastanza originale e sapevo di essermela cavata piuttosto bene nella scrittura. Dopo uno studio accurato dei mercati sul mio vecchio *Writer's Digest*, spedii «Happy Stamps» all'*Alfred Hitchcock's Mystery Magazine*. Mi fu restituito tre settimane dopo con una lettera di rifiuto. Sulla lettera c'era l'inconfondibile profilo di Alfred Hitchcock in inchiostro rosso e un augurio per il mio racconto. In fondo alla lettera c'era un messaggio anonimo, la sola risposta personale che abbia ricevuto dall'*AHMM* in otto anni di regolari spedizioni. «Non usi la pinzatrice con i manoscritti», mi raccomandava il postscriptum. «Pagine sciolte più clip uguale modo corretto per inviare copia.» Un consiglio impartito un po' gelidamente, mi parve, ma a suo modo utile. Da allora non ho mai più pinzato un manoscritto.

16

A Durham occupavo una stanza al piano di sopra, nel sottotetto. Di notte, a letto, mi sdraiavo sotto quel soffitto a spioventi (se mi drizzavo a sedere all'improvviso, picchiavo la testa) e leggevo alla luce di una lampada a collo d'oca che proiettava sopra di me una buffa ombra a forma di boa constrictor. Certe volte la casa era silenziosa se non per il soffio della caldaia e lo scalpiccio dei topi in soffitta; certe volte, verso la mezzanotte, mia nonna si metteva a strillare per un'ora che qualcuno controllasse Dick: temeva che non gli avessero dato da mangiare. Dick, un cavallo che aveva avuto ai tempi in cui insegnava a scuola, era morto da almeno quarant'anni. Sotto l'altro spiovente del tetto avevo una scrivania, la mia vecchia Royal e un centinaio di tascabili per lo più di fantascienza, che allineavo contro lo zoccolino. Sul canterano c'erano una Bibbia che avevo avuto in premio per aver imparato a memoria alcuni passetti ai corsi dei Giovani Metodisti e un fonografo Webcor con meccanismo automatico di cambio dei dischi e un piatto ricoperto di morbido velluto verde. Lì suonavo i miei dischi, soprattutto 45 giri di Elvis, Chuck

Berry, Freddy Cannon e Fats Domino. Fats mi piaceva molto; faceva rock vero e si sentiva che ci provava gusto.

Quando mi arrivò la lettera di rifiuto dall'*AHMM*, piantai un chiodo nel muro sopra il Webcor, scrissi sulla lettera «Happy Stamps» e la infilai nel chiodo. Poi mi sedetti sul letto e ascoltai Fats che cantava *I'm Ready*. Ero di ottimo umore, a essere sincero. Quando si è ancora troppo giovani per farsi la barba, l'ottimismo è una reazione all'insuccesso perfettamente legittima.

Quando ero ormai quattordicenne (e mi facevo la barba due volte la settimana che ne avessi bisogno o no) il chiodo in camera mia non reggeva più il peso delle lettere di rifiuto che vi avevo appeso.

Sostituii il chiodo comune con quello a sezione quadra che si chiama arpione e continuai a scrivere. A sedici anni cominciai a ricevere lettere di rifiuto con messaggi a mano un po' più incoraggianti di quello che mi consigliava di smettere di usare la pinzatrice e ricorrere invece alle graffette. Il primo di questi commenti positivi fu di Algis Budrys, allora curatore di *Fantasy and Science Fiction*, che aveva letto un mio racconto intitolato «The Night of the Tiger» (ispirato, credo, da un episodio di *Il Fuggitivo* in cui il dottor Richard Kimble, nei panni di un inserviente, puliva le gabbie di uno zoo o di un circo) e scrisse: «Questo è buono. Non per noi, ma è buono. Hai del talento. Mandacene altri».

Quelle quattro brevi frasi, vergate da una stilografica che lasciava sulla sua scia grandi macchie irregolari, illuminò il desolato inverno del mio sedicesimo anno. Circa dieci anni più tardi, dopo che avevo venduto un paio di romanzi, ritrovai «The Night of the Tiger» in uno scatolone di vecchi manoscritti e pensai che fosse ancora un racconto più che rispettabile, sebbene scritto evidentemente dalla mano di un principiante. Lo riscrissi e, per scherzo, lo rispedii a *F&SF*. Questa volta lo comperarono. Una cosa che ho notato è che, quando hai avuto un briciolo di successo, le redazioni sono meno propense a usare la formuletta: «Non fa per noi».

17

Sebbene fosse di un anno più giovane dei suoi compagni di corso, al liceo mio fratello si annoiava. In parte era per via del suo intelletto (il QI di Dave era oltre i 150 o i 160) ma io credo che fosse soprattutto per il suo carattere irrequieto. Il fatto è che il liceo per Dave non era abbastanza super iper, non c'erano né pum, né bam, non c'era *sugo*. Risolse il problema, almeno temporaneamente, fondando un giornale che intitolò *Dave's Rag*.

La sede del Rag era un tavolo posato sul fondo in terra battuta e tra le mura di pietra della nostra cantina infestata dai ragni, più o meno a nord della caldaia e a est dell'angolo dov'erano conservati gli immancabili barattoli alimentari che ci inviavano Clayt ed Ella. Il *Rag* era una stramba combinazione di bollettino famigliare e pettegolezzi provinciali con scadenza bisettimanale. Qualche volta diventava mensile, quando Dave veniva distratto da altri interessi (fabbricare zucchero d'acero, fabbricare sidro, fabbricare razzi, truccare auto, giusto per nominarne alcuni),

dopodiché fiorivano battute che non capivo sul *Rag* di Dave che quel mese era un po' in ritardo o sull'opportunità di lasciare in pace mio fratello, perché era dabbasso, in cantina, «*on the Rag*». [*Rag* significa in gergo «assorbente»; essere on the rag equivale ad «avere le proprie cose».]

Battute o no, le vendite crebbero lentamente da circa cinque copie a numero (vendute alle famiglie del vicinato) a qualcosa come cinquanta o sessanta copie quando i nostri parenti e i parenti dei vicini della nostra cittadina (nel 1962 la popolazione di Durham era di circa novecento anime) cominciarono ad attendere con ansia la prossima puntata. Un sommario tipico includerebbe le notizie su come stava guarendo la frattura alla gamba di Charley Harrington, quali oratori sarebbero venuti a parlare alla Chiesa Metodista locale, quanta acqua i giovani King prelevavano dalla pompa municipale per non prosciugare il pozzo dietro casa (il quale naturalmente si seccava ogni dannata estate alla faccia di tutta l'acqua che recuperavamo), chi era andato a trovare i Brown o gli Hall dall'altra parte di Methodist Corners e quali parenti erano attesi in città l'estate a venire. Dave includeva anche notizie di sport, giochi di parole, previsioni del tempo («Il clima continua a essere secco, ma Harold Davis, agricoltore della nostra zona, dice che se non avremo almeno una buona precipitazione in agosto si bacerà allegramente un maiale»), ricette, una storia a puntate (quella la scrivevo io) e «Le barzellette di Dave», in cui pubblicava chicche come queste:

«Qual è il colmo per un elettricista?»
«Fare una figura poco brillante.»

1° Beatnik: «Come arrivi a Carnegie Hall?»
2° Beatnik: «Con l'esercizio, bello mio, con l'esercizio!»

Per il primo anno, la stampa del *Rag* fu viola: le pagine venivano prodotte su una piastra di gelatina chiamata poligrafo. Mio fratello non ci mise molto a concludere che il poligrafo era una rogna. Troppo lento per lui. Già quando portava ancora i calzoni corti, non sopportava gli impicci. Ogni volta che Milt, il compagno di mia madre («Più dolce che sveglio», mi confidò mamma qualche mese dopo averlo mollato), finiva imbottigliato nel traffico o si fermava a un semaforo, Dave si sporgeva dal sedile posteriore della sua Buick e gridava: «Stendili, zio Milt! Stendili!»

Da adolescente, quando doveva aspettare che il poligrafo si «rinfrescasse» tra una pagina e l'altra (mentre «si rinfrescava», la stampa sbiadiva in una vaga membrana viola sospesa nella gelatina come l'ombra di un lamantino), l'impazienza lo faceva ammattire. Desiderava inoltre più che mai stampare anche fotografie. Era bravo a scattarle e a sedici anni era capace anche di svilupparle da sé. Allestì una camera oscura in uno sgabuzzino e in quel minuscolo vano puzzolente di acidi produceva stampe spesso straordinarie per nitidezza e composizione (la foto sulla copertina originale de *I vendicatori*, in cui mi si vede con una copia della rivista sulla

quale apparve il mio primo racconto pubblicato, fu scattata da Dave con una vecchia Kodak e sviluppata nel suo sgabuzzino oscuro).

Oltre a queste frustrazioni, a dispetto della gran cura con cui coprivamo quel dannato lumacone quando avevamo finito di stampare per la giornata, le piastre di gelatina avevano la tendenza a incubare e sviluppare colonie di strane muffe che poi si diffondevano nell'atmosfera già poco salubre della nostra cantina. Quello che appariva abbastanza normale il lunedì, certe volte, ora del fine settimana, assumeva l'aspetto di qualcosa di orrendo degno di un racconto di H.P. Lovecraft.

A Brunswick, dove frequentava il liceo, Dave trovò un negozio che aveva messo in vendita una piccola macchina da stampa a tamburo. Funzionante... più o meno. Si componeva il testo su matrici che si acquistavano per diciannove cent al pezzo in un negozio di forniture per ufficio, un'operazione, ribattezzata da mio fratello «taglio della matrice», che spettava a me, perché commettevo meno errori di battitura. Le matrici venivano applicate al tamburo della pressa, le si spalmavano con il più schifoso e puzzolente inchiostro di questo mondo, dopo di che cominciava la corsa: via di manovella fino a farti cascare il braccio, figliolo. Fummo in grado di stampare in due notti quanto precedentemente, con il poligrafo, ci mettevamo una settimana e, nonostante l'imbrattamento generale, la macchina a tamburo non sembrava infetta da malattie potenzialmente fatali. Il *Dave's Rag* entrò nella sua breve età dell'oro.

18

Io non ero molto interessato ai processi di stampa, non ero per niente interessato ai misteri dello sviluppo e della riproduzione fotografica. Non mi importava niente di montare cambi Hearst sulle automobili, fare sidro o sapere se una certa formula avrebbe spedito un razzo di plastica nella stratosfera (di solito non superava il tetto di casa). Tra il 1958 e il 1966 la mia passione principale furono i film.

A cavallo tra i due decenni, nella nostra zona c'erano solo due cinematografi, entrambi a Lewiston. L'*Empire* era la sala di prima scelta, dove si proiettavano film di Disney, polpettoni biblici e musical in cui congreghe a tutto schermo di gente azzimata ballava e cantava. Ci andavo se trovavo un passaggio (un film è sempre un film), ma quelle pellicole non mi piacevano molto. Erano noiosamente «giuste». Erano prevedibili. Durante *Il cowboy con il velo da sposa* non facevo che sperare che Hayley Mills si imbattesse in Vic Morrow di *Il seme della violenza*. Tanto per movimentarlo un po', Dio santo. Pensavo che vedere anche solo per un istante il coltello a serramanico e lo sguardo a succhiello di Vic avrebbe restituito un minimo di ragionevole prospettiva agli insignificanti problemi domestici di Hayley. E quando di notte, a letto sotto il mio tetto, ascoltavo il vento negli alberi o i topi in soffitta, non sognavo Debbie Reynolds nella parte di Tammy o Sandra Dee in quella di Gidget, ma Yvette Vickers in *L'attacco delle sanguisughe giganti* o Luana Anders di *Dementia 13*. Lontano da me le sdolcinature; lontani da me i buoni sentimenti positivi; lontana da me Biancaneve e i suoi sette odiosi nanerottoli. A tredici anni io

volevo mostri che divoravano intere città, cadaveri radioattivi che uscivano dall'oceano e si mangiavano i surfisti e ragazze in reggiseno nero con l'aria delle poco di buono.

Film dell'orrore, film di fantascienza, film di gang di teenager, film di sbandati in moto: questa era la roba che mi faceva partire. La sala dove trovare il mio pane quotidiano non era all'*Empire*, in fondo a Lisbon Street, ma il *Ritz*, giù dall'altra parte, tra i banchi di pegno e non distante da *Louie's Clothing*, dove nel 1964 comprai il mio primo paio di stivaletti alla Beatles. Da casa mia al *Ritz* c'erano ventidue chilometri e negli otto anni tra il 1958 e il 1966 ci andavo quasi ogni weekend in autostop, fino a quando presi finalmente la patente di guida. Qualche volta ci andavo con l'amico Chris Chesley, qualche volta da solo, ma se non ero malato o altrimenti impedito, ci andavo sempre. Fu al *Ritz* che vidi *Ho sposato un mostro venuto dallo spazio* con Tom Tryon; *Gli Invasati* con Claire Bloom e Julie Harris; *I selvaggi* con Peter Fonda e Nancy Sinatra. Vidi Olivia de Havilland togliere gli occhi a James Caan con dei coltelli improvvisati in *Un giorno di terrore*, vidi Joseph Cotten tornare dall'aldilà in *Piano... piano dolce Carlotta* e guardare trattenendo il fiato (e non poco interesse pruriginoso) Allison Hayes ingigantire traboccando dai vestiti che indossava in *Una donna in «crescendo»*. Al *Ritz* si avevano a disposizione tutte le cose più belle della vita... o *si poteva* averle, se solo ci si sedeva in terza fila, si prestava la massima attenzione e non si sbattevano le palpebre nel momento sbagliato.

Non esisteva praticamente film dell'orrore che a Chris e me non piacesse, ma i nostri preferiti erano la serie dell'American-International, per la gran parte diretti da Roger Corman, con titoli rubacchiati da Edgar Allan Poe. Non posso dire *basati* sulle opere di Edgar Allan Poe, perché nei film c'è poco o niente che abbia a che fare con i racconti e le poesie di Poe (*Il corvo* fu trasposto in film come commedia, *sic*). Non di meno i migliori - *La città dei mostri, Il grande inquisitore, La maschera della Morte Rossa* - creavano atmosfere irreali e allucinate che li rendevano speciali. Io e Chris avevamo un nostro termine per definire questi film, con cui li catalogavamo in un genere separato. C'erano i western, c'erano le storie d'amore, c'erano i film di guerra... e c'erano i Poefilm.

«Si va allo spettacolo di sabato pomeriggio?» mi chiedeva Chris.

«Giù al *Ritz*?»

«Che cosa danno?»

«Un film di moto e un Poefilm», mi informava. Per me naturalmente si trattava di una combinazione come il cacio sui maccheroni. Bruce Dern incazzato nero su una Harley e Vincent Price incazzato nero in un castello stregato affacciato su un oceano irrequieto: che cosa chiedere di più? Con un po' di fortuna ti beccavi anche Hazel Court in una camicetta da notte di pizzo corta corta.

Di tutti i Poefilm, quello che fece soprattutto colpo su me e Chris fu *Il pozzo e il pendolo*. Scritto da Richard Matheson e filmato in maxischermo e Technicolor (nel 1961, quando uscì, i film dell'orrore a colori erano ancora una rarità), mescolava una serie di ingredienti del gotico trasformandoli in qualcosa di speciale. È stato forse l'ultimo grande film dell'orrore di megaproduzione prima di *La notte dei morti*

viventi, la feroce pellicola di produzione indipendente di George Romero, che segnò l'inizio di una nuova era (in alcuni casi in meglio, in altri in peggio). La scena migliore, quella che inchiodò me e Chris alle nostre poltrone, mostrava John Kerr che, scavando in un muro dentro un castello, rinveniva il cadavere di sua sorella, che era stata evidentemente murata viva. Non ho mai dimenticato il primo piano del cadavere, girato con un filtro rosso e un effetto di distorsione che allungava il volto in un gigantesco urlo muto.

Quella sera, durante il lungo viaggio di ritorno (quando si era a corto di passaggi, capitava di dover macinare quattro o cinque chilometri a piedi e rincasare quando era ormai buio da un pezzo), ebbi una splendida idea: avrei trasformato *Il pozzo e il pendolo* in un libro! Ne avrei tratto una novelization, come la Monarch Books faceva per classici immortali come *Jack lo squartatore*, *Gorgo e Konga*. Ma non mi sarei limitato a scrivere questo capolavoro: l'avrei anche stampato usando la macchina a rullo che avevamo in cantina e l'avrei venduto a scuola! Zap! Cià-pum!

Detto fatto. Lavorando con lo zelo e l'applicazione per le quali sarei stato in seguito acclamato dalla critica, in due giorni sfornai il mio «romanzo» *Il pozzo e il pendolo*, scrivendolo direttamente sulle matrici che mi sarebbero servite per stamparlo. Non mi risulta che sia sopravvissuta qualche copia di quel mio capolavoro, ma mi pare di ricordare che fosse di otto pagine, ciascuna a spazio singolo e con le rientranze dei capoversi ridotte al minimo (non dimentichiamo che ogni matrice costava diciannove cent). Lo stampai su entrambi i lati di ciascun foglio, come si fa con i libri normali, e vi aggiunsi una pagina del titolo sul quale disegnai un rudimentale pendolo da cui cadevano piccole gocce nere che speravo potessero far pensare al sangue. All'ultimo momento mi accorsi di aver dimenticato di segnalare la casa editrice. Dopo una piacevole mezz'oretta di meditazioni, nell'angolo in alto a destra della pagina del titolo stampai le parole A VIB book. VIB stava per Very Important Book.

Stampai una quarantina di copie di *Il pozzo e il pendolo*, beatamente inconsapevole di violare tutte le leggi sul copyright nella storia del mondo; i miei pensieri erano tutti presi da quanto avrei incassato se il mio racconto fosse stato distribuito in qualche scuola. Le matrici mi erano costate un dollaro e settantuno (dover usare un'intera matrice solo per il titolo della pagina mi sembrava un deprecabile spreco di soldi, ma anche l'occhio voleva la sua parte, avevo concluso mio malgrado; per uscire nel grande mondo era giusto rassegnarsi all'abito buono), la carta mi era costata un altro paio di dollari o giù di lì, i punti metallici erano gratuiti, sgraffignati a mio fratello (sarà stato anche giusto inviare i racconti alle riviste fermando le pagine con una clip, ma quello era un *libro*, roba seria). Dopo qualche altra riflessione, prezzai ciascuna copia di *Il pozzo e il pendolo* di Steve King, edizioni VIB, a 25 cent. Calcolavo di poter piazzare dieci copie (la prima me l'avrebbe comperata mia madre giusto per l'abbrivo; su di lei si poteva sempre contare), per un totale di due dollari e cinquanta. Ne avrei ricavato quaranta centesimi, abbastanza per finanziare un'altra escursione educativa al *Ritz*. E se ne avessi vendute due copie in più, ci stavano anche un saccone di popcorn e una coca.

Andò a finire che *Il pozzo e il pendolo* fu il mio primo best-seller. Misi nella cartella tutta la mia produzione e la portai a scuola (nel 1961 dovevo essere ancora in una delle quattro aule della nuova scuola elementare di Durham) e prima di mezzogiorno ne avevo vendute due dozzine. Alla fine della pausa per il pranzo, durante la quale era circolata la voce della signora murata viva («Fissarono inorriditi gli ossi che sporgevano dalle estremità delle sue dita rendendosi conto che era morta grattando come una pazza per cercare di uscire»), ne avevo vendute tre dozzine. Sul fondo della mia cartella (sulla quale la risposta di Durham a Daddy Cool, aveva scritto quasi tutto il testo di *The Lion Sleeps Toonight*) avevo nove dollari e giravo stordito come in un sogno, incapace di credere a quell'imprevista e fulminea ascesa al mondo dei facoltosi. Mi sembrava tutto troppo bello per essere vero.

Infatti. Quando alle due la scuola finì, fui convocato in presidenza, dove mi rimproverarono per aver trasformato la scuola in un mercato, un'iniziativa inaccettabile specialmente se, disse la signorina Hisler, era per vendere una porcheria come *Il pozzo e il pendolo*. Il suo atteggiamento non mi stupì. La signorina Hisler era stata la mia insegnante alla scuola precedente, quella di una sola aula a Methodist Corners, dove ero passato dalla quinta alla sesta. Durante quel periodo mi aveva sorpreso a leggere un romanzo abbastanza clamoroso di «giovani traviati» (*The Amboy Dukes* di Irving Shulman) e me lo aveva sequestrato. Dunque eravamo alle solite e io ero disgustato con me stesso per non averlo previsto. A quei tempi chi faceva qualcosa di imbecille era bollato come *dubber* (o *dubba* come pronunciavano quelli del Maine). Io mi ero macchiato di una megadubbata.

«Quello che non capisco, Stevie», mi disse, «è perché mai hai dovuto scrivere una scemenza come questa. Tu hai talento. Perché sprecarlo in questo modo?» Aveva arrotolato una copia del romanzo e me lo agitava davanti brandendolo come si farebbe con un quotidiano arrotolato mentre si sgrida un cane per aver fatto pipì sul tappeto. Attese una mia risposta e le rendo atto che la domanda non era del tutto retorica, ma io non avevo risposte da darle. Mi vergognavo. Ho passato un bel po' di anni dopo di allora, troppi, credo, a provare vergogna per ciò che scrivo. Credo di essere arrivato ai quaranta prima di rendermi conto che quasi tutti gli scrittori di prosa o poesia che abbiano mai pubblicato una sola riga o un verso sono stati accusati da qualcuno di aver buttato via quel dono di Dio che è il talento. Se scrivi (o dipingi o danzi o scolpisci o canti, immagino), ci sarà molto semplicemente qualcuno che cercherà di farti star male per aver osato tanto. Questa affermazione non va presa come un editoriale, ma come una semplice illustrazione dei fatti come li vedo io.

La signorina Hisler mi disse che avrei dovuto restituire i soldi a tutti i compagni. Ubbidii senza polemiche, rifondendo anche quei bambini (e posso dire con piacere che non erano pochi) che cercarono in tutti i modi di conservare la loro copia. Tirate le somme, ci avevo perso, ma per le vacanze estive stampai quattro dozzine di un romanzo nuovo, originale, intitolato *The Invasion of the Star-Creatures* e l'invenduto si limitò a quattro o cinque copie. Con questo immagino si possa dire che alla fine vinsi io, almeno sul piano economico. Ma nel mio cuore provavo ancora vergogna. Continuavo a sentire la signorina Hisler che mi chiedeva perché volevo sprecare il mio talento, perché volevo sprecare il mio tempo, perché volevo scrivere porcherie.

19

Scrivere una storia a puntate per *Dave's Rag* era divertente, ma i miei altri compiti giornalistici mi annoiavano. Avevo comunque lavorato per una specie di giornale, la voce era circolata, e nel secondo anno alla Lisbon High School diventai direttore del giornale scolastico *The Drum*. Non ricordo di aver avuto una scelta al riguardo; credo di essere stato semplicemente nominato. Il mio braccio destro, Danny Emond, era interessato al giornale ancor meno di me. A Danny piaceva solo l'idea che l'Aula 4, dove dovevamo lavorare, era vicina alla toilette delle ragazze. «Un giorno o l'altro do fuori di matto e m'infilo là dentro, Steve», mi disse in più di un'occasione. «Mi ci infilo, mi ci infilo, mi ci infilo.» Una volta, forse nel tentativo di giustificarsi, aggiunse: «Là dentro le ragazze più carine della scuola si tirano su la sottana». La considerazione mi colpì per la sua fondamentale stupidità che poteva ben essere saggezza, come un koan zen o uno dei primi racconti di John Updike.

Sotto la mia direzione *The Drum* non prosperò. Allora come ora, passavo da periodi di indolenza a periodi di stacanovismo frenetico. Nel biennio scolastico 1963-1964, *The Drum* uscì una sola volta, ma quell'unico numero era un mostro più voluminoso di un elenco telefonico. Una sera in cui avrei dovuto scrivere delle didascalie a delle foto da pubblicare su *The Drum*, mortalmente stufo di voti, aggiornamenti sulla squadra delle pompon e dei miei poco entusiastici sforzi di scrivere una poesia per la scuola, creai un giornale satirico ex novo. Ne risultò una pubblicazione di quattro pagine che intitolai *The Village Vomit*. Lo slogan nel riquadro in alto a sinistra non era «tutte le notizie che è giusto stampare» bensì «tutta la merda che resta stampata». Questa spiritosaggine di assai dubbio gusto mi procurò l'unico vero guaio del mio excursus liceale. Mi guadagnò anche la più utile lezione di scrittura che mi sia mai stata impartita.

Nello stile classico della rivista *Mad* («girarmi indietro io?»), farcii il *Vomit* di ghiotte notiziole del tutto inventate sul corpo insegnanti, usando per i professori nomignoli che gli studenti avrebbero riconosciuto immediatamente. Così la signorina Raypach, monitrice dell'aula di studio, diventò la signorina Rat Pack [mucchio di ratti]; il signor Ricker, insegnante di inglese (e il più garbato tra tutti i professori, un uomo che somigliava non poco a Craig Stevens in *Peter Gunn*), diventò Cow Man perché la sua famiglia era proprietaria della Fattoria Ricker; il signor Diehl, il professore di scienze, diventò Old Raw [grezzone] Diehl.

Come penso accada a tutti i giovani umoristi, fui completamente travolto dalla mia vena comica. Che tipo spassoso ero! Un autentico H.L. Mencken di provincia! Non avrei potuto fare a meno di portare il *Vomit* a scuola per mostrarlo a tutti gli amici! Si sarebbero sbellicati!

E si sbellicarono, infatti; avevo un'idea abbastanza chiara di che cosa scatenava l'ilarità di ragazzi in età da liceo, ed erano molti i miei compagni che apparivano su *The Village Vomit*. In un articolo, un bovino da esibizione di Cow Man vinceva una gara di scoregge tra vacche alla Topsham Fair; in un altro, Old Raw Diehl veniva

licenziato per essersi ficcato nelle narici i globi oculari di campioni da laboratorio di maiali allo stato fetale. Umorismo in squisito stile Swift, vero? Siamo nel campo dell'eleganza pura.

Durante la quarta ora, tre dei miei compagni ridevano così forte in fondo all'aula di studio che la signorina Raypach (Rat Pack per voi, amici) si avvicinò loro di soppiatto per scoprire che cosa c'era di tanto divertente. Confiscò *The Village Vomit*, sul quale, per megalomania o per quasi incredibile ingenuità, avevo messo il mio nome sotto Direttore Generale & Pallone Massimo e, alla fine delle lezioni, per la seconda volta nella mia carriera di studente, mi ritrovai in presidenza per qualcosa che avevo scritto.

Questa volta il guaio era molto più grosso. In generale gli insegnanti erano propensi a prendere con sportività le mie punzecchiature, compreso Old Raw Diehl, disposto a dimenticare la faccenda degli occhi di maiale, ma una professoressa in particolare si discostava dal gruppo. Costei era la signorina Margitan, che insegnava stenografia e dattilografia alle ragazze nei corsi di pratica d'ufficio. Incuteva rispetto e paura; nella tradizione degli insegnanti di un'epoca precedente, la signorina Margitan non si sforzava di essere tua amica, psicologa o fonte di ispirazione. Era lì per insegnarti tecniche d'ufficio ed esigeva che l'apprendimento venisse fatto secondo le regole. Le *sue* regole. Alle ragazze che frequentavano i corsi della signorina Margitan veniva talvolta richiesto di inginocchiarsi per terra e, se l'orlo della loro gonna non toccava il linoleum, venivano spedite a casa a cambiarsi. Non c'era implorazione lacrimosa che potesse intenerirla, non esistevano argomentazioni che potessero modificare la sua visione del mondo. Le sue liste di proscrizione erano le più lunghe di tutta la scuola, però le sue ragazze venivano puntualmente scelte per i discorsi inaugurali e quelli di commiato e di solito trovavano ottimi posti di lavoro. Molte finivano per volerle bene. Altre la odiarono allora e con tutta probabilità continuano a farlo ancora adesso dopo tanti anni. Queste ultime la chiamavano Maggot [verme] Margitan, come senz'altro avevano fatto le loro madri prima di loro. E su *The Village Vomit* avevo un pezzo che cominciava così: «La signorina Margitan, affettuosamente conosciuta da tutti i lisboniani come Maggot...»

Il signor Higgins, il nostro calvo preside (disinvoltamente divenuto Vecchia Palla da Biliardo sul *Vomit*), mi riferì che la signorina Margitan era rimasta profondamente offesa e addolorata da quel che avevo scritto. Non troppo addolorata, però, da dimenticare l'antico monito delle Sacre Scritture che recita: «La vendetta è mia, disse l'insegnante di stenografia». Il signor Higgins mi comunicò che voleva che fossi sospeso.

Nel mio carattere s'intrecciano indissolubilmente una certa dose di sregolatezza e un profondo senso di convenzionalità. Era stata la parte folle di me ad aver prima concepito *The Village Vomit* e poi averlo portato a scuola; ora Mr. Hyde, il guastatore, aveva combinato un guaio e se l'era filata dalla porta di servizio. Il dottor Jekyll, rimasto solo, rifletteva su come mi avrebbe guardato mia madre se avesse scoperto che ero stato sospeso: pensava ai suoi occhi afflitti. Dovetti affrettarmi a scacciare quei pensieri dalla mente. Ero al secondo anno, un anno più vecchio di quasi tutti i miei compagni di corso e, con il mio metro e ottantasei di statura, uno dei

più alti di tutta la scuola. Mai e poi mai avrei voluto mettermi a piangere nell'ufficio del signor Higgins, non mentre dietro il vetro passavano tutti quei ragazzini che sbirciavano con curiosità dentro la presidenza, dove il preside era seduto alla sua scrivania e io nel posto dello studente cattivo.

Alla fine la signorina Margitan accettò una scusa formale e una pena di due settimane di detenzione per il ragazzaccio che aveva avuto l'ardire di chiamarla Maggot per scritto. Brutta storia, ma che cosa al liceo non lo è? Al momento in cui ci si è dentro, come ostaggi chiusi a chiave in un bagno turco, la media superiore sembra a quasi tutti noi la faccenda più seria di questo mondo. È solo dopo la seconda o terza riunione di ex compagni di corso che cominciamo a renderci conto di quanto fosse tutto assurdo.

Uno o due giorni dopo fui accompagnato nell'ufficio del signor Higgins e messo al cospetto della professoressa. La signorina Margitan sedeva dritta come un manico di scopa con le mani artritiche in grembo e gli occhi grigi immobili e fissi su di me e io mi accorsi in quel momento che c'era in lei qualcosa di totalmente diverso da tutti gli altri adulti che avevo conosciuto. Non colsi immediatamente dove stava la differenza, ma sentivo che non avrei avuto alcuna possibilità di blandire quella donna, non una speranza di rabbonirla. Più tardi, quando mi trovai a lanciare aeroplanini di carta con gli altri cattivi, maschi e femmine, nell'aula di detenzione (un castigo che si rivelò meno pesante del previsto), giunsi a una conclusione che mi apparve più che semplice: alla signorina Margitan non piacevano i maschi. Era la prima donna in cui mi imbattevo in vita mia a cui non piacevano i ragazzi, nemmeno un briciolo.

Se può servire, le mie scuse erano sincere. La signorina Margitan era rimasta veramente male per ciò che avevo scritto e questo lo capivo anch'io. Dubito che mi odiasse, era probabilmente troppo indaffarata per questo, ma era la consulente della National Honor Society per la nostra scuola e quando due anni dopo il mio nome apparve sulla lista dei candidati, interpose il suo veto. La Honor Society non aveva bisogno di ragazzi «di questo tipo», dichiarò. Sono giunto alla conclusione che aveva ragione. È difficile pensare che un ragazzo che una volta si era pulito il sedere con le foglie di rus avesse diritto di ammissione a un club di gente sveglia.

Dopo di allora non mi sono più cimentato molto nella satira.

20

Non era passata una settimana da quando ero uscito dall'aula di detenzione, che fui invitato a ricomparire in presidenza. Ci andai con la morte nel cuore, domandandomi quale nuova cacca avessi pestato.

Non era però il signor Higgins a volermi vedere; questa volta a convocarmi era stato il consulente all'orientamento scolastico. Si era discusso di me, mi disse, e di come indirizzare la mia «penna irrequieta» a iniziative più costruttive. Aveva consultato John Gould, direttore del settimanale di Lisbon, e aveva scoperto che aveva bisogno di un cronista sportivo. Per quanto la scuola non potesse *insistere*

perché occupassi quel posto, la direzione dell'istituto riteneva all'unanimità che sarebbe stata un'ottima idea. *Fallo o sarà peggio per te*, mi lasciava capire dall'espressione degli occhi il consulente. Forse era solo paranoia da parte mia, ma ancora oggi, quasi quarant'anni dopo, non lo credo.

Gemetti dentro di me. Mi ero liberato del *Dave's Rag*, mi ero quasi liberato del *The Drum* e ora mi piombava addosso il *Weekly Enterprise* di Lisbon. Invece di essere perseguitato dalle acque, come Norman Maclean ne *In mezzo scorre il fiume*, io ero un adolescente perseguitato dai giornali. Ma che cosa potevo fare? Ricontrollai l'espressione degli occhi del consulente all'orientamento e risposi che sarei stato felice di presentarmi a un colloquio per quel posto.

Gould - non il noto umorista del New England, né il romanziere che scrisse *The Greenleaf Fires*, ma, credo, parente di entrambi - mi accolse con diffidenza ma anche con un certo interesse. Ci saremmo messi alla prova l'un l'altro, mi propose, se mi stava bene.

Lontano dagli uffici amministrativi della scuola, mi sentii in grado di parlare un po' più apertamente del solito. Confessai a Gould che di sport sapevo ben poco. «Ci sono giochi che la gente capisce guardandoli da ubriachi nei bar», rispose Gould. «Se lo vuoi, puoi imparare anche tu.»

Mi consegnò un enorme rotolo di carta gialla sulla quale battere a macchina il mio servizio (credo di averlo ancora da qualche parte) e mi promise una paga di mezzo centesimo a parola. Era la prima volta che qualcuno mi prometteva una paga per scrivere.

I primi due articoli che presentai riguardavano una partita di basket durante la quale un ragazzo della mia scuola aveva battuto il vecchio record di punti segnati. Li portai a Gould il giorno dopo la partita perché li avesse in tempo per venerdì, quando usciva il giornale. Lesse il pezzo sulla gara, apportò due piccole correzioni e lo mise da parte. Poi affrontò il pezzo di colore con una pennona nera.

Nei miei ultimi due anni alla Lisbon frequentai i miei bravi corsi di letteratura inglese e al college collezionai i miei bravi corsi di composizione e di scrittura in prosa e in versi, ma da John Gould imparai in soli dieci minuti più di quanto abbia appreso in tante ore di lezione. Peccato che non abbia più quell'articolo, che meriterebbe di essere incorniciato con tanto di correzioni, ma ricordo bene com'era e che aspetto aveva dopo che Gould lo ebbe revisionato con quella sua penna nera. Ecco qui un esempio:

> Ieri sera, nella ~~*[bella]*~~ palestra della Lisbon High School, i tifosi della squadra locale e quelli di Jay Hills sono stati insieme increduli testimoni di una prestazione sportiva senza uguali a livello scolastico. Bob Ransom ~~*[noto come «Bullet» Bob per stazza*~~

~~e precisione di tiro,]~~ ha segnato trentasette punti. Sì, avete letto bene. ~~[Inoltre lo]~~ **L**o ha fatto con grazia, velocità... e anche con insolita cortesia, commettendo solo due falli personali nella sua ~~[cavalleresca]~~ rincorsa a un record che sfuggiva ai ~~[frombolieri]~~giocatori della Lisbon ~~[dagli anni della Corea]~~dal 1953...

Si fermò su «dagli anni della Corea» e alzò lo sguardo su di me. «A che anno risaliva il record precedente?» chiese.

Per fortuna avevo con me i miei appunti. «Al 1953», risposi. Gould fece un grugnito e tornò al lavoro. Quando ebbe finito di correggere la mia bozza nella maniera che ho indicato, mi guardò e vide sul mio viso un'espressione che penso abbia scambiato per orrore. Non era così; era pura rivelazione. Perché, mi domandavo, gli insegnanti di inglese non facevano mai come lui? Era come l'Uomo Visibile che Old Raw Diehl teneva sul suo tavolo nell'aula di biologia.

«Ho solo eliminato i punti brutti», disse Gould. «In generale è piuttosto buono.»

«Lo so», ribattei io a entrambe le affermazioni: sì, in gran parte era fatto bene, era in ogni caso utilizzabile, e sì, aveva tolto soltanto le parti brutte. «Non lo farò più.»

Rise. «Se è vero, non avrai mai da lavorare per guadagnarti da vivere. Potrai fare *questo* invece. C'è qualcuna di queste correzioni che devo spiegarti?»

«No.»

«Quando scrivi una storia, la stai raccontando a te stesso», disse.

«Quando la riscrivi, il tuo compito principale è togliere tutto quello che *non* è la storia.»

Il giorno in cui andai da lui a consegnare i miei primi due articoli, Gould mi disse qualcos'altro di molto interessante: scrivi con la porta chiusa, riscrivi con la porta aperta. In altre parole, ciò che scrivi comincia come una cosa tutta tua, ma poi deve uscire. Dopo che hai ben capito che storia è e la scrivi nella maniera giusta, o comunque al meglio di cui sei capace, appartiene a chiunque abbia voglia di leggerla. O criticarla. E se sei molto fortunato (questa è un'idea mia, non di John Gould, ma credo che l'avrebbe sottoscritta), saranno in maggior numero quelli che desidereranno leggere di quelli che vorranno criticare.

Subito dopo la gita scolastica dell'ultimo anno a Washington, entrai a lavorare alla Worumbo Mills and Weaving, a Lisbon Falls. Avrei preferito non farlo, il lavoro era duro e noioso, in uno stabilimento che era una squallida topaia affacciata sulle acque inquinate dell'Androscoggin River (sembrava ambientato da Dickens), ma avevo bisogno dei soldi. Mia madre tirava su pochi dollari in un istituto per malattie mentali di New Gloucester, ma era risoluta a mandarmi al college come già mio fratello David (Università del Maine, classe '66, *cum laude*). L'istruzione per lei era diventata un obiettivo quasi secondario. Durham, Lisbon Falls e l'Università del Maine a Orono appartenevano a un piccolo mondo dove le persone facevano comunità e si occupavano ancora l'una degli affari dell'altra sulle linee telefoniche collettive che servivano le municipalità rurali. Nel grande mondo, i ragazzi che non andavano al college venivano spediti oltreoceano a combattere nella guerra non dichiarata del signor Johnson e molti di loro tornavano indietro in una cassa. A mia madre piaceva la «guerra alla povertà» di Lyndon («Quella è la guerra che faccio io», diceva qualche volta), ma non quello che stava combinando nel Sudest asiatico. Una volta le dissi che forse arruolarmi e andarci mi sarebbe servito, e di sicuro avrei potuto ricavarne un libro.

«Non dire idiozie, Stephen», mi redarguì. «Con gli occhi che ti ritrovi, saresti il primo a farti ammazzare. Non puoi scrivere da morto.»

Parlava sul serio, la sua scelta era fatta, la decisione presa. Di conseguenza feci richiesta di borse di studio, feci richiesta di prestiti e andai a lavorare in fabbrica. Non sarei certo arrivato lontano con i cinque o sei dollari la settimana che potevo guadagnare scrivendo per l'*Enterprise* di tornei di bowling e corse campestri.

Nelle ultime settimane alla Lisbon High, la mia tabella di marcia era più o meno questa: in piedi alle 7, uscita per andare a scuola alle 7.30, ultima campanella alle due, cartellino timbrato alla Worumbo alle 2.14, otto ore a insaccare stoffe, uscita dalla fabbrica alle 23.02, a casa poco prima di mezzanotte, una scodella di cereali per cena, a letto e di nuovo in piedi la mattina dopo per ricominciare daccapo. Qualche volta facevo il doppio turno, dormivo per un'ora prima della scuola nella mia Ford Galaxie del '60 (la vecchia macchina di Dave), quindi dormivo durante la quinta e la sesta ora dopo la pausa della colazione nella stanzetta dell'infermeria.

Quando cominciarono le vacanze estive, andò meglio. Fui trasferito al reparto tintura nello scantinato, tanto per cominciare, dove c'erano quindici gradi di meno. Il mio compito era tingere di viola o blu oltremare campioni di melton. Immagino che ci siano ancora alcuni nel New England che hanno nell'armadio giacche tinte dal sinceramente vostro. Non fu la mia estate migliore, ma riuscii a evitare di essere risucchiato da qualche macchinario o di cucirmi insieme le dita con una delle cucitrici industriali in cui passava la stoffa ancora da tingere.

Durante la settimana del Quattro Luglio la fabbrica chiuse. I dipendenti con cinque o più anni di anzianità ebbero un periodo di ferie pagate. A quelli che ci lavoravano da meno di cinque anni fu offerto di entrare in una squadra che avrebbe ripulito lo stabilimento da cima a fondo, compreso lo scantinato, che non veniva più toccato da quaranta o cinquant'anni. Io avrei probabilmente accettato l'incarico (avrei preso una volta e mezzo la paga normale) ma tutti i posti furono coperti ben prima

che il caporeparto arrivasse agli studenti, quelli che in settembre avrebbero comunque smesso. Quando la settimana dopo tornai al lavoro, uno dei miei compagni mi disse che avrei dovuto esserci, era stata un'esperienza pazzesca. «Giù in cantina c'erano topi grossi come gatti», mi raccontò. «Ce n'erano alcuni, che il diavolo mi porti se non erano grossi come *cani*.»

Topi grandi come cani! Cavoli!

Un giorno sul finire del mio ultimo semestre al college, terminati gli esami e, momentaneamente disoccupato, ricordai la storia dell'operaio sui topi che vivevano sotto la fabbrica - grossi come gatti, che il diavolo lo portasse, alcuni grossi come *cani* - e cominciai a scrivere un racconto intitolato «Secondo turno di notte». Stavo solo occupando il mio tempo in un pomeriggio di tarda primavera, ma due mesi dopo la rivista *Cavalier* comperò il racconto per duecento dollari. Ne avevo già venduti altri due, che mi avevano però fruttato un totale di soli sessantacinque dollari. Questa volta incassavo tre volte tanto in una volta sola. Da togliermi il fiato, credetemi. Ero ricco.

22

Nell'estate del 1969 trovai da lavorare alla biblioteca dell'Università del Maine. Fu quella una stagione insieme bella e brutta. In Vietnam Nixon stava mettendo in pratica il suo piano per finire la guerra, che a quanto sembrava consisteva nel crivellare di bombe quasi tutto il Sudest asiatico. «Vi presento il nuovo boss», cantavano gli Who, «uguale al vecchio boss.» Eugene Mccarthy si concentrava sulla sua opera poetica e gli *happy hippie* portavano calzoni a zampa d'elefante e magliette con scritte come UCCIDERE PER LA PACE È COME SCOPARE PER LA CASTITÀ. Io mi ero fatto crescere un bel paio di basettoni. I Creedence Clearwater Revival cantavano *Green River* - fanciulle a piedi scalzi che parlano sotto la luna - e Kenny Rogers era ancora con The First Edition. Martin Luther King e Robert Kennedy erano morti, ma Janis Joplin, Jim Morrison, Bob «The Bear» Hite, Jimi Hendrix, Cass Elliot, John Lennon ed Elvis Presley erano ancora vivi e facevano musica. Io abitavo appena fuori del campus alle Ed Price's Rooms (sette dollari la settimana, un cambio di lenzuola incluso). Gli uomini erano finiti sulla luna e io ero finito sull'Elenco del Rettore. Miracoli e prodigi si sprecavano.

Un giorno di fine giugno un gruppo di noi lavoranti di biblioteca facemmo un picnic sul prato dietro la libreria universitaria. Seduta tra Paolo Silva e Eddie Marsh c'era una linda fanciulla dalla risata roca, con i capelli tinti di rosso e le più belle gambe che avessi mai visto, messe in mostra sotto una gonnellina gialla. Aveva con sé una copia di *Soul on Ice*, di Eldridge Cleaver. In biblioteca non mi era mai capitato di vederla e non mi sembrava vero che una studentessa fosse capace di una risata così bella e gagliarda. Inoltre, alla faccia delle sue ponderose letture, imprecava più come un'operaia che come un'universitaria. (Siccome io avevo fatto l'operaio, ero qualificato per dare giudizi.) Si chiamava Tabitha Spruce. Un anno e mezzo dopo ci sposammo. Siamo ancora sposati e lei non mi ha mai permesso di dimenticare che la

prima volta che la vidi pensai che fosse la ragazza di Eddie Marsh. Magari una cameriera appassionata di libri della locale pizzeria con il pomeriggio libero.

23

Funzionò. Il nostro matrimonio è durato più a lungo di tutti i leader del mondo con l'eccezione di Castro, e se continuiamo a parlare, litigare, fare l'amore e ballare sulle note dei Ramones - *gabba-gabba-hey* - continuerà probabilmente a funzionare. Provenivamo da educazioni religiose diverse, ma come femminista Tabby non ha mai amato più di tanto la Chiesa cattolica, dove sono gli uomini a dettare le regole (compresa la direttiva impartita da Dio a entrare sempre nudi e crudi) e le donne lavano le mutande. Per parte mia, sebbene creda in Dio, la religione strutturata non mi è mai andata a genio. Avevamo entrambi un retroterra di classe lavoratrice, mangiavamo tutti e due la carne, eravamo entrambi simpatizzanti del partito democratico con la tipica diffidenza yankee per la vita fuori del New England. Eravamo sessualmente compatibili e monogami per natura. Tuttavia ciò che ci lega di più sono le parole, la lingua e il lavoro a cui entrambi abbiamo dedicato la vita.

Ci siamo conosciuti quando lavoravamo in una biblioteca e io mi sono innamorato di lei durante un seminario di poesia nell'autunno del 1969, quando io ero all'ultimo anno e Tabby al primo. Mi sono innamorato di lei in parte perché capivo che cosa stava facendo con il suo lavoro. Mi sono innamorato perché *lei* capiva che cosa ne stava facendo. Mi sono anche innamorato perché indossava un vestito nero molto sexy e calze di seta, di quelle che si pinzano a un reggicalze.

Non voglio essere troppo negativo riguardo la mia generazione (in realtà lo sono, abbiamo avuto un'occasione per cambiare il mondo e abbiamo scelto invece il Supermercato on-line), ma tra gli studenti scrittori che conoscevo allora era diffusa l'opinione secondo cui la buona scrittura veniva spontaneamente, in uno sgorgare emotivo che andava colto al volo; quando stai costruendo quella fondamentale scala che porta al cielo, non puoi perder tempo a gingillarti con un martello in mano. L'*ars poetica* del 1969 è forse espressa al meglio in una canzone di Donovan Leitch quando dice: «*First there is a mountain / Then there is no mountain / Then there is*» [Prima c'è una montagna / Poi non c'è montagna / Poi c'è]. Gli aspiranti poeti vivevano nella bolla di rugiada di un mondo alla Tolkien, ad acchiappare versi dall'aria pura. Il concetto era assolutamente unanime: l'arte vera arrivava da... *là fuori*! Gli scrittori erano stenografi baciati dalla sorte che ascoltavano dettati divini. Non voglio mettere in imbarazzo nessuno dei miei vecchi compagni, dunque ecco qui un esempio creato *ad hoc* di ciò che intendo, costruito con pezzetti di alcune opere poetiche autentiche:

i close my eyes
in th dark i see
Rodan Rimbaud
in th dark

i swallow th cloth
of loneliness
crow i am here
raven i am here

Chi avesse chiesto all'autore il *significato* di questa poesia, si sarebbe probabilmente meritato un'occhiataccia. La reazione migliore sarebbe stata un silenzio un po' imbarazzato. Senza dubbio il fatto che il poeta non sarebbe stato probabilmente capace di spiegarvi nulla dei meccanismi della sua creazione non sarebbe stato considerato importante. Al massimo si sarebbe potuto strappargli l'ammissione che non esistevano meccanismi di sorta, che tutto era originato da quell'eruzione seminale di sentimento: prima c'è una montagna, poi non c'è, poi c'è. E se la poesia che ne risulta è sdolcinata, basandosi sull'assunto che parole generiche come *loneliness* [solitudine] significano la stessa cosa per tutti noi... be', che importa, alla malora tutte le dietrologie e gustiamo la pesantezza. Non è un atteggiamento con il quale mi trovavo in grande sintonia (sebbene non mi azzardassi ad affermarlo a voce alta, almeno non così esplicitamente), per cui fui più che felice di scoprire che la bella ragazza con il vestito nero e le calze di seta non era in sintonia più di me. Non che me lo avesse dichiarato, ma non ne aveva bisogno. Il suo lavoro parlava per lei.

Il gruppo che partecipava al seminario si riuniva una o due volte alla settimana nel soggiorno dell'istruttore Jim Bishop. Gli studenti erano forse una dozzina, coadiuvati da quattro professori in una meravigliosa atmosfera di parità. Il giorno dopo ogni riunione le poesie venivano battute a macchina e ciclostilate alla facoltà di inglese. I poeti le leggevano ai compagni che li ascoltavano seguendoli sulle proprie copie. Riporto qui una delle poesie di Tabby di quell'autunno:

Un cantico graduale per Agostino
Nell'inverno è svegliato l'orso più magro
dal riso soporifero delle cicale,
dalla frenesia onirica delle api,
dal profumo mieloso di sabbie desertiche
che il vento porta nel suo grembo
alle alture lontane, dentro le case di Cedro.
L'orso ha udito una promessa certa.
Ci sono parole commestibili; nutrono
più della neve ammucchiata su piatti d'argento
o il ghiaccio che trabocca da coppe d'oro.
Scaglie di ghiaccio dalla bocca di un'amante non sono sempre migliori,
né il sogno di un deserto è sempre un miraggio.
L'orso che si desta canta un cantico graduale
intessuto di sabbia che conquista città
in un ciclo lento. Il suo elogio seduce
un vento in transito, in viaggio al mare

dove un pesce, colto in una rete di posa esperta,
sente il canto di un orso nella neve profumata di fresco.

Quando Tabby finì di leggere ci fu silenzio. Nessuno sapeva bene come reagire. Sembrava che la poesia fosse percorsa da cavi che ne tendevano le righe fin quasi a produrre una vibrazione sonora. Io mi sentii emozionato e illuminato da quella fusione di abilità compositiva e immaginosità delirante. La sua poesia mi convinse anche di non essere il solo nella mia opinione che la buona scrittura può essere al contempo inebriante a livello emotivo e pregnante a livello intellettuale. Se una persona in totale padronanza delle sue facoltà mentali è in grado di scopare come se fosse fuori di testa - arriva addirittura ad andarci, fuori di testa, nel fuoco di quella passione - perché gli scrittori non dovrebbero essere capaci di sbiellare rimanendo sani di mente?

Riconoscevo in quella poesia anche un'etica del lavoro che mi piaceva, qualcosa che lasciava intendere che scrivere poesie (o racconti o saggi) era un'attività che si poteva accomunare tanto allo spazzare i pavimenti quanto a mitici momenti di rivelazione. C'è un punto in *Un grappolo di sole* dove un personaggio grida: «Voglio volare! Voglio toccare il sole!» Al che sua moglie risponde: «Prima mangia le tue uova».

Nella discussione che seguì alla lettura di Tab, mi fu chiaro che capiva la poesia che lei stessa aveva composto. Sapeva con precisione che cosa intendeva dire e c'è riuscita quasi del tutto. Conosceva Sant'Agostino sia da cattolica, sia da laureata in storia. La madre di Agostino (beatificata a sua volta) era cristiana, il padre pagano. Prima della conversione, Agostino era principalmente attirato da denaro e donne. Dopo continuò a lottare contro i suoi impulsi sessuali ed è nota la sua Preghiera del libertino, che recita: «O Signore, fammi casto... ma non ancora». Nei suoi scritti trattò ampiamente la lotta dell'uomo per abbandonare la fede in sé a favore della fede in Dio. E talvolta si paragonava a un orso. Tabby aveva il vezzo di piegare il mento all'ingiù quando sorrideva, un'espressione che la rendeva insieme saggia e quanto mai deliziosa. Lo fece anche allora, ricordo, e disse: «E poi gli orsi mi piacciono».

Il cantico è graduale forse perché è graduale il risveglio dell'orso. L'orso è potente e sensuale, sebbene magro perché è nella stagione del letargo. Sollecitata a dare una spiegazione, Tabby rispose che si poteva vedere nell'orso un simbolo della poco felice e splendida abitudine dell'umanità a sognare i sogni giusti nel momento sbagliato. Sono sogni difficili perché inopportuni, ma anche meravigliosi per le promesse che contengono. La poesia indica anche che i sogni sono potenti: l'orso è abbastanza forte da sedurre il vento perché porti il suo canto a un pesce impigliato in una rete. Non cercherò di sostenere qui che «Un cantico graduale» è una grande poesia (anche se secondo me è molto buona). Il punto è che era una poesia razionale in un'epoca di isterismo generale, una creazione basata su un'etica dello scrivere che accendeva risonanze nel profondo del mio cuore e della mia anima.

Quella sera Tabby era su una delle sedie a dondolo di Jim Bishop. Io ero seduto per terra accanto a lei. Le posai una mano sul polpaccio, mentre parlava, aderendo

alla curva della sua gamba tiepida attraverso la calza. Lei mi sorrise. Io ricambiai il suo sorriso. Certe volte queste cose non sono accidentali. Ne sono quasi sicuro.

24

Dopo tre anni di matrimonio avevamo due figli. Non c'erano stati programmi di alcun tipo; arrivarono quando arrivarono e noi fummo felici di averli. Naomi era incline a infezioni alle orecchie. Joe sembrava normalmente robusto, ma non dormiva mai. Quando a Tabby cominciarono le doglie di Joe, io ero con un amico a un drive-in di Brewer: in occasione del Memorial Day davano una proiezione tripla, tre film dell'orrore. Eravamo alla terza pellicola (*The Corpse Grinders*) e alla seconda confezione da sei birre quando si intromise il tizio che stava in ufficio per dare l'annuncio. A quei tempi c'erano ancora gli altoparlanti sui paletti; dopo aver parcheggiato, ne staccavi uno e te lo appendevi al finestrino. Dunque l'annuncio echeggiò in tutto quanto il parcheggio: *STEVE KING, CORRA A CASA! SUA MOGLIE HA LE DOGLIE! STEVE KING, SUBITO A CASA! SUA MOGLIE STA PER AVERE IL BAMBINO!*

Mentre mi allontanavo sulla mia vecchia Plymouth, un paio di centinaia di clacson mi lanciarono un saluto sarcastico. Molti lampeggiarono con gli abbaglianti inondandomi di balenii intermittenti. Il mio amico Jimmy Smith rise così forte da scivolare dal sedile di fianco a me. Per quasi tutto il tragitto fino a Bangor rimase là sotto a sussultare di ilarità tra le lattine di birra. A casa trovai Tabby calma, con la valigia pronta. Diede alla luce Joe meno di tre ore dopo. Venne al mondo facilmente. Da quel momento in poi, per cinque anni circa, nulla più di ciò che lo riguardasse fu facile. Ma era un tesoro. Lo erano entrambi. Anche quando Naomi strappava la tappezzeria sopra la culla (forse credeva di fare le pulizie di casa) e Joe si scaricava sulla sedia a dondolo di vimini che tenevamo sulla veranda del nostro appartamento di Sanford Street, erano lo stesso due tesori.

25

Mia madre sapeva che volevo fare lo scrittore (con tutte quelle lettere di rifiuto infilzate sul chiodo nel muro di camera mia, avrebbe potuto credere diversamente?), ma mi incoraggiò a qualificarmi come insegnante «per avere sempre un'alternativa valida».

«Potresti decidere di sposarti, Stephen, e una piccionaia sulla Senna è romantica solo se sei scapolo», mi aveva detto una volta. «Non è posto dove tirar su una famiglia.»

Seguii il suo suggerimento iscrivendomi al College of Education, dal quale uscii quattro anni dopo con un diploma da insegnante... un po' come un golden retriever che emerge da uno stagno con un'anatra morta tra le zampe. Morta, ribadisco. Non mi riuscì di trovare un posto, così andai a lavorare alla New Franklin Laundry per

paghe non molto più alte di quelle che incassavo quattro anni prima alla Worumbo Mills and Weaving. Mantenevo la mia famiglia in una successione di piccionaie che non si affacciavano sulla Senna, bensì su meno appetitose vie di Bangor, quelle dove alle due del sabato notte comparivano immancabilmente le auto di pattuglia della polizia.

Alla New Franklin non vedevo mai indumenti personali, se non quelli targati FIRE ORDER, che erano pagati da una compagnia di assicurazioni (si trattava perlopiù di vestiti che *sembravano* normali ma puzzavano come carne di scimmia alla griglia). Io maneggiavo soprattutto la biancheria da letto dei motel lungo la costa del Maine e le tovaglie di ristoranti costieri del Maine. Le tovaglie erano una rogna delle peggiori. Quando uscivano a pranzo nel Maine, di solito i turisti chiedevano crostacei. Soprattutto aragoste. Ora che arrivavano a me, le tovaglie su cui erano state servite queste leccornie puzzavano da star peggio che male e spesso brulicavano di vermi. Mentre caricavo le tovaglie nelle lavatrici, i vermi cercavano di salirmi per le braccia; era quasi come se i bastardi sapessero che avevi intenzione di cuocerli. Pensavo che con il tempo mi ci sarei abituato, ma non fu così. I vermi erano una brutta cosa; l'odore della polpa di crostacei in decomposizione era ancora peggio. Perché sono tutti così sporcaccioni? mi chiedevo mentre infilavo nelle mie macchine le tovaglie frementi del *Testa's* di Bar Harbor. *Perché devono essere così fottutamente sudici?*

La biancheria ospedaliera era ancora peggio. In estate pullulava anch'essa di larve di mosche, che però si cibavano di sangue invece che di succhi di frutti di mare e polpa di aragoste. Indumenti, lenzuola e federe considerati infetti arrivavano già chiusi in appositi sacchi che poi, a contatto con l'acqua calda, si dissolvevano, ma a quei tempi il sangue non era ritenuto particolarmente pericoloso. Con la biancheria dell'ospedale ci arrivavano spesso anche piccoli omaggi, un po' come quelle sorpresine di cattivo gusto che offrono certe marche. In un carico trovai una padella d'acciaio da degenza e in un altro un paio di cesoie chirurgiche (la padella non aveva alcun utilizzo pratico, ma le cesoie tornarono maledettamente comode in cucina). Ernest «Rocky» Rockwell, il tizio con cui lavoravo, trovò venti dollari in un carico dell'Eastern Maine Medical Center e timbrò il cartellino a mezzogiorno per cominciare a bere. (Rocky definiva l'ora di stacco dal lavoro «Vodka o' clock».)

Un giorno udii un tintinnio dentro una delle Washex a tre vasche di cui ero responsabile. Schiacciai il bottone di fermata d'emergenza, temendo che stesse partendo qualche ingranaggio. Aprii gli sportelli ed estrassi un enorme fagotto di camici e copricapi chirurgici verdi, infradiciandomi dalla testa ai piedi. Sotto gli indumenti, nel manicotto simile a un colino della vasca centrale, trovai un'arcata dentale umana praticamente completa. Mi sembrò che si potesse ricavarne una collana interessante, ma poi raccolsi i denti e li buttai nei rifiuti. Nel corso degli anni mia moglie me ne ha perdonate parecchie, ma non si può chiedere troppo al suo senso dell'umorismo.

Da un punto di vista economico, due figli erano probabilmente due di troppo per una coppia di neolaureati che sbarcava il lunario in una lavanderia e servendo nel secondo turno al *Dunkin' Donuts*. Le sole entrate supplementari le dovevamo a riviste come *Dude, Cavalier, Adam e Swank*, quelle che mio zio Oren chiamava «giornali di tette». Dal 1972 in poi i seni avrebbero avuto il sopravvento a scapito della fiction, ma io fui abbastanza fortunato da infilarmi nell'ultimo pertugio. Scrivevo dopo il lavoro; quando abitavamo in Grove Street, che era vicino alla New Franklin, qualche volta lavoravo un po' anche durante la pausa di mezzogiorno. Forse sembrerà un tocco di mitomania alla Abe Lincoln, ma per me non era questo gran sacrificio, mi divertivo. Quei racconti, per quanto macabri, mi servivano come brevi evasioni dal signor Brooks, il principale, e da Harry, il caporeparto.

Harry aveva due uncini al posto delle mani in conseguenza di una caduta nel mangano delle lenzuola durante la seconda guerra mondiale (stava spolverando le travi sopra la macchina e precipitò). Di carattere faceto, ogni tanto scappava in bagno, dove si faceva scorrere acqua calda su un uncino e fredda sull'altro. Poi appariva all'improvviso alle spalle di qualcuno che stava caricando la lavatrice e gli posava gli uncini sul collo. Più di una volta Rocky e io ci domandammo come Harry riuscisse a risolvere certe operazioni igieniche. «Be'», commentò un giorno Rocky mentre bevevamo la colazione a bordo della sua automobile, «almeno lui non ha bisogno di lavarsi le mani.»

C'erano momenti in cui, specialmente d'estate, quando mandavo giù la mia pillola di sale nel pomeriggio, avevo l'impressione di ripetere semplicemente la vita di mia madre. Di solito questa considerazione mi divertiva. Ma se per caso ero stanco, o c'era da pagare qualche fattura in più e non c'erano soldi con cui pagarle, ci stavo male. Non è questo il modo in cui dovremmo vivere, pensavo. E poi pensavo: C'è mezzo mondo che ha questa stessa idea.

I racconti che vendetti alle riviste per uomini tra l'agosto 1970, quando ottenni i duecento dollari per «Secondo turno di notte», e l'inverno 1973-1974 erano appena sufficienti a conservare un mutevole margine tra noi e l'ufficio della previdenza (era stato con profondo orrore che mia madre, repubblicana per tutta la vita, mi aveva comunicato che «ci avrebbe mantenuti la contea»; un orrore analogo insidiava Tabby).

Il mio più limpido ricordo di quei giorni è di una domenica pomeriggio, quando tornammo nella nostra abitazione di Grove Street dopo aver trascorso il fine settimana da mia madre a Durham: deve essere stato più o meno all'epoca in cui avevano cominciato a manifestarsi i sintomi del cancro che l'avrebbe uccisa. Ho una foto di quel giorno, in cui mamma, stanca e divertita, è seduta davanti a casa con Joe sulle ginocchia e Naomi è in piedi accanto a lei, impettita e gagliarda. Già quel pomeriggio, però, Naomi non era più tanto gagliarda: scottava di febbre per un'infezione alle orecchie.

Il tragitto dall'automobile a casa, quel pomeriggio d'estate, fu un momento di depressione profonda. Io avevo in braccio Naomi e trasportavo una borsa di equipaggiamento di sopravvivenza per bebè (biberon, unguenti, pannolini,

pagliaccetti, magliette, calzini) mentre Tabby trasportava Joe, che le aveva vomitato addosso. Trascinava dietro di sé un sacco di pannolini sporchi. Sapevamo entrambi che Naomi aveva bisogno della «roba rosa», come chiamavamo l'amoxicillina liquida. La roba rosa era cara e noi eravamo al verde. Nel senso di zero assoluto.

Riuscii ad aprire il portoncino senza far cadere mia figlia e stavo entrando con lei (aveva la febbre così alta che brillava contro il mio petto come un tizzone) quando vidi che dalla cassetta della nostra corrispondenza spuntava una busta, raro caso di consegna di sabato. Gli sposini non ricevono molta posta, sembra che tutti si siano dimenticati che esistono, a parte le aziende del gas e dell'energia elettrica. La sfilai, pregando che non fosse l'ennesima bolletta. Non lo era. I miei amici della Dugent Publishing Corporation, editori di *Cavalier* e molte altre raffinate testate per adulti, mi avevano inviato un assegno per «A volte ritornano», un racconto lungo che non pensavo sarei mai riuscito a piazzare da nessuna parte. L'assegno era di cinquecento dollari, senza dubbio la somma più alta che avessi mai ricevuto. All'improvviso non solo potevamo permetterci una visita del dottore e un flacone di roba rosa, ma anche una bella cenetta domenicale. E immagino che, messi a letto i bambini, io e Tabby festeggiammo a modo nostro.

Credo che quelli fossero giorni di grande felicità, ma anche di grandi paure. Eravamo poco più che ragazzi, come si suol dire, e l'intimità serviva a tenere lontani gli spauracchi. Facevamo del nostro meglio per noi stessi e per i nostri figli. Tabby indossava la sua divisa rosa al Dunkin' Donuts e chiamava gli sbirri quando gli ubriachi che entravano a bere un caffè diventavano molesti. Io lavavo lenzuola di motel e continuavo a scrivere i miei cortometraggi dell'orrore.

27

Quando cominciai a scrivere *Carrie*, avevo trovato un posto da insegnante di inglese nella vicina cittadina di Hampden. Mi avrebbero pagato 6400 dollari l'anno, una somma impensabile dopo la paga di un dollaro e sessanta l'ora alla lavanderia. Se avessi fatto bene i conti, se fossi stato attento a includere tutto il tempo dedicato alle riunioni extrascolastiche e a correggere compiti a casa, mi sarei accorto che la somma era più che mai pensabile e che la nostra situazione era ai limiti della sopravvivenza. Alla fine dell'inverno 1973 vivevamo in una grande roulotte a Hermon, una cittadina a ovest di Bangor. (Molto tempo dopo, in occasione di un'intervista a *Playboy*, avrei definito Hermon «il buco del culo del mondo». Gli hermoniti si infuriarono e di conseguenza io porsi le mie scuse. In effetti Hermon è al massimo l'ascella del mondo.) Per gli spostamenti usavo una Buick con problemi di trasmissione che non potevamo permetterci di far riparare, Tabby lavorava ancora al *Dunkin' Donuts* e non avevamo telefono. Molto semplicemente per noi il canone mensile era troppo caro. In quel periodo Tabby tentò la strada delle «storie-confessione» («troppo carina per essere vergine», cose di questo genere), e ricevette immediatamente risposte della categoria: «Questo non è il nostro genere ma riprovi». Ce l'avrebbe fatta se avesse avuto a disposizione quell'ora o due in più ogni giorno,

ma era inchiodata alle sue normali ventiquattro. Inoltre quel tanto di divertimento che poteva aver trovato all'inizio nel racconto-verità (si chiama formula delle Tre Erre: Ribellione, Rovina e Redenzione) si spense in breve tempo.

Nemmeno io avevo molto successo. Nelle riviste per uomini, i racconti polizieschi, dell'orrore e di fantascienza cedevano sempre più il passo a racconti erotici con descrizioni esplicite. Questa era una difficoltà, ma non la sola. Quella maggiore era che, per la prima volta in vita mia, scrivere era *dura*. Il problema era l'insegnamento. Mi piacevano i colleghi e mi piacevano i ragazzi, trovavo a loro modo interessanti i tipi più repellenti alla Beaves e Butt-Head, ma quando arrivava il pomeriggio del venerdì, di solito mi sentivo come se avessi passato la settimana con le pinze di due cavi per batterie infilate nel cervello. Se mai fui vicino a disperare del mio futuro di scrittore, fu in quel momento. Mi vedevo di lì a trent'anni, con le stesse brutte giacche di tweed con le toppe ai gomiti e la pancetta da birra sporgente oltre la cintura. Avrei sofferto di tosse cronica per i troppi pacchetti di Pall Mall, avrei portato occhiali con lenti più spesse, avrei avuto più forfora, e nel cassetto della scrivania avrei avuto sei o sette manoscritti incompiuti, da tirare fuori e con cui gingillarmi di tanto in tanto, di solito da sbronzo. A chi mi avesse chiesto che cosa facevo nel tempo libero, avrei risposto che stavo scrivendo un libro: come altro dovrebbe impiegare il suo tempo libero un *qualsiasi* insegnante di scrittura creativa che si rispetti? E naturalmente avrei mentito a me stesso, dicendomi che c'era ancora tempo, che non era troppo tardi, che c'erano romanzieri che non cominciavano prima dei cinquanta, anzi, che diamine, dei sessanta. E chissà quanti.

Mia moglie fu un elemento cruciale nei miei due anni di insegnamento ad Hampden (e di lavaggio di lenzuola alla New Franklin Laundry durante le vacanze estive). Se mi avesse lasciato intendere che il tempo che trascorrevo a scrivere sulla veranda della nostra casa in affitto in Pond Street o nella roulotte in affitto in Klatt Road a Hermon era tempo sprecato, temo che la mia tenacia ne avrebbe subito un duro colpo. Invece Tabby non espresse mai un solo dubbio.

Il suo sostegno fu costante, una delle poche cose buone che posso considerare gratuite. E tutte le volte che vedo un'opera prima dedicata a una moglie (o a un marito), sorrido e penso: ecco qualcuno che sa. Scrivere è un'occupazione solitaria. Avere qualcuno che crede in te fa una grande differenza. Non c'è bisogno che si lancino in orazioni. Di solito credere è già sufficiente.

28

Mentre frequentava l'università, mio fratello Dave lavorava d'estate come portiere alla Brunswick High School, la sua *alma mater*. Un'estate, per qualche tempo, ci lavorai anch'io. Non ricordo in quale anno, so solo che fu prima che conoscessi Tabby, ma dopo che avevo cominciato a fumare. Dovevo dunque avere diciannove o vent'anni. Fui messo in coppia con un certo Harry, che indossava una tuta verde, aveva una grossa catena portachiavi, e camminava zoppicando. (Lui però aveva mani invece di uncini.) Un giorno, durante la pausa per la colazione, Harry mi

raccontò di quando aveva affrontato una carica suicida di giapponesi sull'isola di Tarawa, con tutti gli ufficiali nemici che agitavano spade ricavate da lattine di caffè, seguiti dalle truppe urlanti, con il cervello fritto e puzzolenti di papavero bruciato. Grande affabulatore era il mio amico Harry.

Un giorno dovevamo togliere le macchie di ruggine dalle pareti delle docce delle ragazze. Contemplai lo spogliatoio con l'interesse di un giovane islamico che per qualche ragione si ritrovi nell'alloggio riservato alle donne. Era uguale allo spogliatoio dei maschi, ma anche completamente diverso. Non c'erano orinali, naturalmente, mentre, fissate alle pareti piastrellate, c'erano due cassette di metallo in più, senza scritte e delle dimensioni sbagliate perché potessero essere per le salviette di carta. Chiesi che cosa contenessero. «Tappapassere», rispose Harry. «Per quei certi giorni del mese.»

Notai anche che i box delle docce, a differenza di quelli dello spogliatoio maschile, erano dotati di tende di plastica rosa. Loro potevano lavarsi in intimità. Lo feci notare a Harry, che si strinse nelle spalle. «Si vede che le ragazze giovani sono un po' più timide a mostrarsi nude.»

L'episodio mi riaffiorò alla mente un giorno mentre lavoravo in lavanderia e cominciai a visualizzare la scena d'apertura di un racconto: ragazze che fanno la doccia in uno spogliatoio dove non ci sono tende di plastica rosa e non c'è privacy. E una di loro comincia in quel momento il suo ciclo mestruale. Solo che non sa di che cosa si tratta e le altre ragazze, disgustate, orripilate, divertite, cominciano a bombardarla di assorbenti. Esterni o interni, quelli che Harry aveva chiamato tappapassere. La ragazza comincia a strillare. Tutto quel sangue! Crede di essere sul punto di morire e che tutte le altre ragazze la stanno prendendo in giro mentre lei sta spirando dissanguata... reagisce... contrattacca... ma come?

Qualche anno prima, sulla rivista *Life* avevo letto un articolo in cui si ipotizzava che almeno alcuni casi di fenomeni ritenuti di poltergeist potessero invece dipendere dalla telecinesi, la capacità cioè di spostare oggetti con la sola forza del pensiero. C'erano elementi che sembravano indicare la possibile presenza di questa capacità nei giovani, spiegava l'articolo, specialmente ragazze nella prima adolescenza, intorno all'epoca del loro primo...

Bang! Due fatti separati, la crudeltà adolescenziale e la telecinesi, erano entrati in contatto e mi avevano dato un'idea. Non per questo abbandonai la mia postazione alla Washex n° 2, né mi misi a correre per la lavanderia agitando le braccia e gridando: «Eureka!» Avevo avuto molte altre idee altrettanto buone e alcune anche migliori. Mi sembrava comunque di avere uno spunto che poteva andare bene per *Cavalier*, senza escludere del tutto *Playboy*. Per un racconto *Playboy* arrivava a pagare anche duemila dollari. Con duemila dollari avrei acquistato una trasmissione nuova per la Buick e mi sarebbe rimasto ancora abbastanza per riempire la dispensa di casa. La storia rimase per un po' al calduccio, a incubare in quel limbo che non è coscienza, ma non è nemmeno totale inconsapevolezza. Prima che mi mettessi a tavolino una sera per fare un tentativo, avevo iniziato la mia carriera di insegnante. Compilai tre pagine a spaziatura singola, poi le accartocciai disgustato e le gettai via.

Avevo quattro problemi con ciò che avevo scritto. Il primo e meno importante era il fatto che la storia non mi toccava sul piano emotivo. Il secondo e un po' più importante era il fatto che non mi piaceva molto la protagonista. Carrie White era ottusa e passiva, una vittima predestinata. Le compagne le lanciavano addosso assorbenti cantando in coro: «Tappatela! Tappatela!» e io non sentivo assolutamente niente. Il terzo problema, più importante ancora, era il disagio in cui mi sentivo nei confronti dell'ambientazione e di un cast tutto femminile. Ero atterrato sul Pianeta Donna e una sola puntata nello spogliatoio femminile nella Brunswick High di qualche anno prima non mi bastava per navigarci con disinvoltura. A me scrivere riesce sempre al meglio quando è un fatto intimo, sensuale come pelle sulla pelle. Con *Carrie* avevo la sensazione di aver addosso una muta di gomma che non potevo sfilarmi. Il quarto e più importante di tutti fu rendermi conto che la storia non avrebbe potuto funzionare se non fosse stata adeguatamente lunga, probabilmente più lunga anche di «A volte ritornano», che già aveva toccato il limite estremo di quanto reputato accettabile dal mercato delle riviste per uomini in termini di numero di parole. Bisognava lasciare tutto lo spazio necessario alle foto di pompon che si erano sbadatamente dimenticate di mettersi le mutandine: in fondo era per quello che gli uomini compravano le suddette riviste. Non mi ci vedevo a sprecare due settimane, forse persino un mese, per scrivere una novella che non mi piaceva e che non sarei stato in grado di vendere. Così la buttai via.

La sera dopo, tornato a casa da scuola, trovai Tabby con le pagine che avevo scartato. Le aveva viste mentre svuotava il mio cestino, aveva ripulito i cartocci dalla cenere delle sigarette, li aveva lisciati e letti. Voleva che andassi avanti, disse. Voleva sapere come andava a finire. Le risposi che non sapevo un bel cazzo di niente di studentesse di liceo. Lei mi disse che mi avrebbe dato una mano. Aveva abbassato il mento e sorrideva in quel modo così accattivante. «Questa l'hai centrata», disse. «Lo dico sul serio.»

29

Non sono mai riuscito a farmi diventare simpatica Carrie White e ho sempre diffidato dei motivi per cui Sue Snell abbia mandato il suo ragazzo al ballo con lei, ma è un fatto che avevo centrato qualcosa. Un'intera carriera, per esempio. Tabby era stata capace di intuirlo e quando ebbi messo in pila cinquanta pagine a spaziatura singola, l'avevo intuito anch'io. Di certo non pensavo che l'avrebbero potuto dimenticare i personaggi che andarono al ballo di Carrie White. I pochi sopravvissuti.

Prima di *Carrie* avevo scritto altri tre romanzi: *Ossessione, La lunga marcia* e *L'uomo in fuga*, pubblicati successivamente. Il più inquietante è Ossessione. La lunga marcia è forse il migliore dei tre. Ma nessuno di essi mi insegnò le cose che imparai da Carrie White. La più importante è che l'impressione che uno scrittore ha di un personaggio può essere fallace come quella del lettore. Subito dopo c'è la scoperta che fermare un lavoro solo perché è difficile, sul piano emotivo o su quello creativo, è una cattiva idea. Talvolta bisogna andare avanti anche se non te la senti e talvolta

stai facendo un buon lavoro anche quando hai la sensazione di faticare come un cretino solo per spalare merda da seduto.

Tabby mi aiutò, cominciando con l'informarmi che normalmente i distributori di assorbenti a scuola non richiedevano l'introduzione di monetine: all'amministrazione non piaceva l'idea di ragazze che giravano con la sottana macchiata di sangue solo perché erano andate a scuola senza spiccioli. E io aiutai me stesso, scavando nei miei ricordi del liceo (il mio lavoro di insegnante di inglese non mi soccorreva; avevo ormai ventisei anni e sedevo dalla parte sbagliata della cattedra), recuperando tutto quello che sapevo delle due compagne più isolate e prese di mira: che aspetto avevano, come si comportavano, come erano trattate. Raramente nella mia carriera ho esplorato un territorio più sgradevole.

Chiamerò una di queste ragazze Sondra. Viveva con sua madre in una roulotte non lontano da casa mia, con un cane che si chiamava Cheddar Cheese. La voce di Sondra era un borbottio irregolare, come se avesse sempre la gola densa di catarro. Non era grassa, ma l'aspetto generale era molliccio e pallido, come il lato inferiore di certi funghi. I capelli le pendevano sulle guance brufolose in ricciolini compatti all'Orfanella Annie. Non aveva amici (tolto Cheddar Cheese, suppongo). Un giorno sua madre mi offrì una mancia perché andassi a spostare dei mobili. A dominare il soggiorno della loro casa mobile c'era un crocifisso a grandezza quasi naturale, occhi all'insù, bocca all'ingiù, sangue che gli gocciolava dalla corona di spine. Era coperto solo da uno straccio intorno alle anche e, sopra quella specie di perizoma, mostrava il ventre incavato e le costole sporgenti di un detenuto in un campo di concentramento. Riflettei sul fatto che Sondra era cresciuta sotto lo sguardo agonizzante di quel Dio in fin di vita e che senza dubbio quella situazione aveva avuto un'influenza nel renderla come io la conoscevo: un'emarginata bruttina e timida, che si aggirava a piccoli passi per la Lisbon High come un topolino impaurito.

«Quello è Gesù Cristo, mio Signore e Salvatore», dichiarò la madre di Sondra seguendo la direzione del mio sguardo. «E tu, Steve, sei stato salvato?»

Mi affrettai ad assicurarle che ero stato salvato come più non si poteva, sebbene dubitassi che si potesse essere abbastanza buoni da meritare un intervento salvifico di *quella* versione di Gesù. Il dolore lo aveva fatto impazzire. Glielo leggevi in faccia. Se *quel* Gesù fosse tornato, non sarebbe stato probabilmente in vena di salvataggi.

Chiamerò l'altra ragazza Dodie Franklin, solo che le compagne la chiamavano Dodo o Doodoo. I suoi genitori avevano un solo interesse, quello di partecipare a concorsi. Ed erano anche bravi, avevano vinto un po' di tutto, compreso una fornitura di un anno di scatolette di tonno della Three Diamons Brand e la Maxwell di Jack Benny. La Maxwell era parcheggiata alla sinistra della loro casa in quella parte di Durham conosciuta come Southwest Bend, a diventare giorno dopo giorno parte del paesaggio. Ogni anno o due, uno dei giornali locali - il *Press Herald* di Portland, il Sun di Lewiston, il *Weekly Enterprise* di Lisbon - pubblicava un articolo su tutte le stronzate che i vecchi di Dodie avevano vinto in qualche riffa, lotteria o estrazione con lauti premi. Di solito c'era una foto della Maxwell, o di Jack Benny con il suo violino, o di entrambi.

Per quanti premi avessero accumulato i Franklin grazie alle loro vincite, non gli era mai toccata una fornitura di indumenti per teenager in età di crescita. Dodie e suo fratello Bill avevano indossato gli stessi vestiti tutti i giorni per il primo anno e mezzo di liceo: calzoni neri e camicia sportiva a quadretti con maniche corte per lui, lunga sottana nera, calzettoni grigi e camicetta bianca senza maniche per lei. Alcuni dei miei lettori potrebbero non credere che la mia affermazione «tutti i giorni» sia letterale, ma chi è cresciuto in provincia negli anni Cinquanta e Sessanta sa che lo è. Nella Durham della mia infanzia, la vita usava poco belletto. Andavo a scuola con bambini che portavano per mesi la stessa linea di sudiciume intorno al collo, bambini con la pelle tempestata di piaghe e sfoghi, bambini che per le scottature non curate avevano la faccia raggrinzita di mele seccate, bambini che venivano mandati a scuola con dei sassi nella gavetta e nient'altro che aria nel thermos. Non era l'Arcadia; perlopiù era la Dogpatch di Lil' Abner senza la comicità del fumetto.

Alla Durham Elementary Dodie e Bill Franklin non ebbero problemi, ma il liceo significava una cittadina molto più grande e, per bambini come loro, Lisbon Falls significava sberleffi e angoscia. Fu con divertimento e orrore che vedemmo la camicia sportiva di Bill scolorirsi e cominciare a disfarsi dalle maniche corte in su. Sostituì un bottone mancante con un fermaglio. Su uno strappo dietro il ginocchio apparve un pezzo di nastro adesivo accuratamente colorato di nero con un pastello perché si uniformasse al resto dei pantaloni. La camicetta bianca di Dodie cominciò a ingiallire per usura, età e accumulo di macchie di sudore. Via via che il tessuto si assottigliava, cominciarono a vedersi sempre meglio le spalline del reggiseno. Le altre ragazze la deridevano, prima di nascosto, poi apertamente. Lo scherno diventò tormento. I maschi non partecipavano: noi avevamo Bill (sì, contribuii anch'io... non molto, ma feci la mia parte). Il destino peggiore fu quello che toccò a Dodie, credo. Le compagne non si limitavano a canzonarla, ma proprio la odiavano. Dodie era tutto ciò di cui avevano paura.

Dopo le vacanze di Natale del secondo anno, Dodie riapparve a scuola splendente. Al posto della vecchia e sciatta gonna nera ne aveva una color mirtillo che le arrivava solo alle ginocchia invece che fino agli stinchi. I consunti calzettoni erano stati sostituiti da calze di nylon, che le stavano bene perché si era fatta finalmente sparire dalle gambe il lussureggiante vello nero. La vecchia camicetta senza maniche aveva lasciato il posto a un soffice pullover di lana. Si era persino fatta la permanente. Dodie era una ragazza trasformata e le si vedeva in faccia che lo sapeva. Non so se si era depilata per quei vestiti nuovi, se li aveva ricevuti in regalo per Natale dai genitori o se era stata lei a straziarsi di suppliche riuscendo finalmente a spuntarla. Non è importante, perché l'abbigliamento non cambiò nulla. Le punzecchiature di quel giorno furono più accanite che mai. Le compagne non avevano intenzione di lasciarla uscire dalla prigione in cui l'avevano rinchiusa; ebbe un supplemento di punizione per aver cercato di evadere. Io frequentavo più di un corso con lei e fui testimone oculare della rovina di Dodie. Vidi il suo sorriso morire, vidi la luce prima affievolirsi e poi spegnersi nei suoi occhi. Alla fine della giornata era di nuovo la ragazza che era stata prima delle vacanze: una creaturina sparuta,

pallida e lentigginosa, che scappava per i corridoi con gli occhi bassi e i libri stretti al petto.

Indossò la nuova gonna e il nuovo pullover il giorno dopo. E quello dopo. E quello dopo. Quando la scuola finì li indossava ancora, quando ormai faceva troppo caldo per portare indumenti di lana e aveva sempre le tempie e il labbro superiore imperlati di sudore. La permanente casalinga non fu rinnovata e gli indumenti acquisirono un aspetto mogio e dimesso, ma le prese in giro erano rientrate ai livelli prenatalizi e la persecuzione cessò del tutto. Niente di eccezionale, qualcuno aveva tentato di raggiungere il reticolato ed era stato necessario abbatterlo. Rintuzzata la fuga e ristabilita la conta dei prigionieri, la vita poteva tornare alla normalità.

Quando io cominciai a scrivere *Carrie*, Sondra e Dodie erano morte. Sondra aveva abbandonato la roulotte di Durham, sottraendosi allo sguardo agonizzante del Salvatore in fin di vita per trasferirsi in un appartamento di Lisbon Falls. Immagino che lavorasse nei pressi di casa, probabilmente in qualche cotonificio o calzaturificio. Era epilettica e spirò durante una crisi. Viveva sola, cosicché non c'era nessuno ad aiutarla quando cadde con la testa dalla parte sbagliata. Dodie aveva sposato un annunciatore della TV che si era guadagnato una certa fama nel New England per l'accento meridionale con cui illustrava le previsioni del tempo. Dopo la nascita di un bambino, credo che fosse il secondo, Dodie scese in cantina e si sparò una pallottola calibro ventidue in pancia. Fu un colpo fortunato (o sfortunato, a seconda dei punti di vista, suppongo), che le recise la vena porta uccidendola. In città dissero che era depressione postparto, che triste tragedia. Io ebbi il sospetto che i postumi del liceo potessero aver avuto qualcosa a che farci.

Carrie, quella versione femminile di Eric Harris e Dylan Klebold, non mi piacque mai, ma credo che, tramite Sondra e Dodie, sia riuscito almeno a capirla un po'. Provavo compassione per lei e provavo compassione anche per i suoi compagni, perché una volta ero stato uno di loro.

30

Il manoscritto di *Carrie* partì alla volta della Doubleday, dove mi ero fatto un amico di nome William Thompson. Lo archiviai nella memoria e continuai a occuparmi delle mie cure quotidiane, che all'epoca erano l'insegnamento, i figli da crescere, mia moglie da amare, le bevute del venerdì pomeriggio e le storie da scrivere.

Per quel semestre mi era stata assegnata come ora di libertà la quinta, subito dopo la pausa per la colazione. La trascorrevo di solito in sala insegnanti, a dare voti ai compiti scritti e a commiserarmi per non potermi stendere sul divano a schiacciare un pisolino: nelle prime ore del pomeriggio ho le energie di un boa che ha appena ingoiato una capra. Colleen Sites mi chiamò dalla segreteria all'interfono. Mi chiese se c'ero, risposi di sì, e allora mi invitò ad andare da lei. C'era una telefonata per me. Mia moglie.

Il tragitto dalla sala insegnanti all'ala dove si trovano gli uffici della direzione sembrava interminabile anche quando erano in corso le lezioni e i corridoi erano quasi deserti. Camminai svelto, non proprio correndo, con il cuore che mi batteva forte. Per usare il telefono a casa dei nostri vicini, Tabby doveva vestire i bambini di tutto punto e potevo pensare a solo due motivi perché lo avesse fatto: o Joe o Naomi erano caduti rompendosi una gamba, oppure avevo venduto *Carrie*.

Mia moglie, con il fiato in gola e fuori di sé dalla gioia, mi lesse un telegramma. Me lo aveva mandato Bill Thumpson (colui che più tardi avrebbe scoperto uno scribacchino del Mississippi di nome John Grisham) dopo aver cercato di chiamare e aver constatato che i King non avevano più un recapito telefonico. «CONGRATULAZIONI», diceva, «CARRIE È UFFICIALMENTE UN LIBRO DOUBLEDAY. SONO 2500$ DI ANTICIPO OKAY? IL FUTURO È NELLE TUE MANI. TUO BILL.»

Duemilacinquecento dollari erano un anticipo molto modesto persino nei primi anni Settanta, ma io questo non lo sapevo e non avevo un agente letterario che lo sapesse per me. Prima che mi venisse in mente di aver bisogno di un agente, avevo generato un giro d'affari di più di tre milioni di dollari, gran parte dei quali per l'editore.

(A quei tempi il contratto standard della Doubleday non era proprio quello che si definisce capestro, ma era stretto parecchio.) E il mio piccolo romanzo di orrore liceale marciò verso la pubblicazione a una lentezza esasperante. Sebbene fosse stato accolto alla fine di marzo o primi di aprile del 1973, l'uscita non fu fissata che per la primavera del 1974. Non era inusuale. A quei tempi la Doubleday era un'enorme fabbrica di fiction che sfornava thriller, storie sentimentali e di fantascienza e western Double D a un ritmo di cinquanta o più al mese, per non parlare di un robusto catalogo di prima scelta che comprendeva pezzi da novanta come Leon Uris e Allen Drury. Io ero solo un pesciolino in un fiume molto affollato.

Tabby mi chiese se potevo abbandonare l'insegnamento. Le risposi di no, non sulla base di un anticipo di duemilacinquecento dollari e di nebulose possibilità per il futuro. Fossi stato solo, chissà (che diamine, *probabilmente*). Ma con una moglie e due figli? Nisba. Ricordo che quella sera, a letto, mangiammo toast parlando fino alle ore piccole. Tabby mi chiese quanto avremmo potuto guadagnare se la Doubleday fosse riuscita a vendere i diritti per una ristampa in paperback e le risposi che non ne avevo idea. Avevo letto che di recente Mario Puzo aveva ottenuto un enorme anticipo per i diritti in paperback di *Il Padrino*, quattrocentomila dollari, secondo il giornale, ma dubitavo molto che Carrie potesse avvicinarsi a una cifra del genere, posto che avesse mai trovato un acquirente per un'edizione tascabile.

Tabby mi chiese, con una timidezza insolita per una donna come lei abituata alla massima franchezza, se io pensavo che il libro avrebbe trovato un editore per una pubblicazione di quel tipo. Le risposi che pensavo che le probabilità erano alte, forse sette od otto su dieci. Mi chiese quanto avremmo potuto ricavarci. Dissi che potevo arrivare a sperare tra i dieci e i sessantamila dollari.

«Sessantamila dollari?» Era quasi scioccata. «È davvero possibile?»

Risposi di sì, forse non *probabile*, ma *possibile*. Le ricordai anche che nel mio contratto era specificato che per il paperback mi sarebbe stato riconosciuto il

cinquanta per cento degli introiti, il che significava che se la Ballantine o la Dell avessero davvero pagato sessantamila, a noi ne sarebbero toccati solo trenta. Tabby non degnò questo calcolo di una risposta, non era necessario. Trentamila dollari era quanto mi sarei potuto augurare di guadagnare in quattro anni di insegnamento, pur considerando gli aumenti annuali di stipendio. Erano un sacco di soldi. Forse solo una chimera, ma era una notte buona per sognare.

31

Carrie arrancava per la sua via. Spendemmo l'anticipo per un'auto nuova (una macchina a cambio manuale che Tabby detestò e insultò nel suo più colorito gergo da operaia) e io firmai come insegnante per l'anno accademico 1973-1974. Stavo scrivendo un romanzo nuovo, una strana combinazione di *Peyton Place* e *Dracula* che avevo intitolato *Second Coming*. Eravamo tornati a Bangor in un appartamento al pian terreno, un vero buco, ma eravamo di nuovo in città, avevamo un'automobile coperta da una vera garanzia e avevamo un telefono.

A essere sincero, *Carrie* era completamente sparito dal mio schermo radar. I bambini mi davano da fare, sia quelli a scuola, sia quelli a casa, e mia madre aveva cominciato a preoccuparmi. Aveva sessantun anni, lavorava ancora al Pineland Training Center ed era spiritosa come sempre, ma Dave mi faceva sapere che spesso e sovente non stava molto bene. Il suo comodino era invaso da antidolorifici e mio fratello temeva che avesse qualcosa di grave. «Ha sempre fumato come una ciminiera», mi rammentò. Era un buon pulpito, mio fratello, visto che era una ciminiera a sua volta (e lo ero anch'io, e quanto mia moglie odiava i soldi buttati in sigarette e la cenere buttata dappertutto!), ma capivo a che cosa alludeva. E sebbene non vivessi vicino a lei quanto Dave e non la vedessi spesso, era un fatto che l'ultima volta che l'avevo vista, l'avevo trovata dimagrita.

«Che cosa possiamo fare?» chiesi. Dietro la domanda c'era tutto quello che sapevamo di nostra madre, che «se lo teneva per sé», come le piaceva dire. La conseguenza di quella filosofia era un vasto spazio grigio proprio là dove le altre famiglie costruivano le proprie storie; io e Dave non sapevamo quasi niente di nostro padre o della sua famiglia e pochissimo del passato di nostra madre, che conteneva l'incredibile numero (almeno per me) di otto fratelli e sorelle tutti deceduti e la sua ambizione rimasta tale di diventare concertista di pianoforte (sosteneva che durante la guerra aveva suonato l'organo in alcune soap radiofoniche della NBC e nelle funzioni domenicali in chiesa).

«Non possiamo fare niente», rispose Dave, «finché non è lei a chiederlo.»

Una domenica, non molto tempo dopo quella telefonata, ne ricevetti una da Bill Thompson della Doubleday. Ero in casa da solo; Tabby aveva portato i bambini a trovare sua madre e io stavo lavorando a un nuovo libro, che prefiguravo come *Vampires in Our Town*.

«Sei seduto?» chiese Bill.

«No», risposi. Il nostro telefono era appeso a una parete della cucina e io ero in piedi sulla soglia, tra cucina e soggiorno. «Devo?»

«Forse è meglio», disse lui. «I diritti di Carrie per il paperback sono andati alla Signer Books per quattrocentomila dollari.»

Quando ero piccolo, una volta il «papà» disse a mia madre: «Perché non fai stare zitto quel marmocchio, Ruth? Quando Stephen apre la bocca, gli vengono fuori tutte le budella». Era vero allora, è rimasto vero per tutta la mia vita, ma in quel giorno della Festa della Mamma del maggio 1973 restai completamente senza parole. Ero immobile tra le due stanze, a proiettare la stessa ombra di sempre, ma non riuscivo a parlare. Bill mi chiese se c'ero ancora, con un fondo di riso nella voce. Sapeva che c'ero.

Non avevo capito bene. Per forza. L'idea mi aiutò almeno a ritrovare la voce. «Hai detto che li hai venduti per quarantamila dollari?»

«*Quattrocentomila* dollari», mi corresse lui. «E il nero sul bianco», intendendo il contratto che avevo sottoscritto, «dice che duecentomila sono tuoi. Congratulazioni, Steve.»

Io ero ancora nel riquadro della porta a guardare oltre il soggiorno la camera da letto e la culla dove dormiva Joe. L'abitazione di Sanford Street ci costava novanta dollari al mese e quell'uomo che avevo visto in faccia una sola volta mi stava dicendo che avevo appena vinto alla lotteria. Mi sentii mancare la forza nelle gambe. Non è che proprio cadessi, ma scivolai a sedere sulla soglia.

«Sei sicuro?» chiesi a Bill.

Rispose di sì. Lo invitai a ripetere il numero, molto lentamente e con molta chiarezza, perché potessi essere certo di non aver frainteso. Disse che il numero era un quattro seguito da cinque zeri. «Poi ci metti la virgola decimale e altri due zeri», aggiunse.

Chiacchierammo per un'altra mezz'ora, ma di quella conversazione non ricordo una sola parola. Quando finimmo, cercai di chiamare Tabby da sua madre. Marcella, sua sorella minore, mi riferì che era già uscita. Passeggiai senza scarpe per casa, sentendomi scoppiare di buone notizie senza un orecchio in cui riversarle. Tremavo come una foglia. Finalmente infilai le scarpe e scesi in città. L'unico negozio aperto in Main Street a Bangor era il *Laverdiere's Drug*. Avevo deciso lì per lì che dovevo assolutamente comperare a Tabby un regalo per la Festa della Mamma, qualcosa di sensazionale e costoso. Ci provai, ma ecco una realtà indiscutibile della vita: non c'è assolutamente niente di sensazionale e costoso in vendita al *Laverdiere's*. Feci del mio meglio. Le comperai un asciugacapelli.

Quando tornai a casa era in cucina a disfare i bagagli con l'equipaggiamento per i bambini e a cantare con la radio accesa. Le consegnai l'asciugacapelli. Lei lo guardò come se non ne avesse mai visto uno prima. «E questo perché?» chiese.

La presi per le spalle. Le dissi del paperback. Sembrò non capire. Glielo dissi di nuovo. Tabby guardò da sopra la mia spalla la nostra piccola, squallida dimora, come avevo fatto anch'io, e cominciò a piangere.

32

Mi ubriacai la prima volta nel 1966. Eravamo in gita scolastica a Washington. Ci andammo in pullman, quaranta ragazzi e tre accompagnatori (uno dei quali era Vecchia Palla da Biliardo, per la precisione) e trascorremmo la prima notte a New York, dove a quei tempi l'età minima per gli alcolici era diciott'anni. Io, grazie alle orecchie da schifo e alle tonsille di merda, ne avevo quasi diciannove. Bastavano e avanzavano.

Un gruppo di avventurosi trovò un negozio poco distante dall'albergo. Diede un'occhiata agli scaffali, ben consapevole di avere da spendere assai meno di una fortuna. C'era troppo di tutto, troppe bottiglie, troppe marche, troppi prezzi sopra i dieci dollari. Alla fine mi arresi e chiesi al tizio dietro il banco (lo stesso tizio vestito di grigio, calvo e con l'aria annoiata, che, ne sono convinto, vende ai vergini dell'alcol la loro prima bottiglia fin dagli albori del commercio) qualcosa che costasse poco. Senza una parola, posò sul banco una bottiglia di whisky Old Log Cabin. L'adesivo sull'etichetta diceva $1.95. Il prezzo era giusto.

Ho di quella notte, ma forse era il mattino dopo molto presto, il ricordo di un ascensore in cui venivo portato da Peter Higgins (il figlio di Vecchia Palla da Biliardo), Butch Michaud, Lenny Partridge e John Chizmar. Più che un vero ricordo, è come una scena presa dalla TV. Mi sembra di essere sdoppiato e di osservare da vicino. Dentro del mio io vero è rimasta abbastanza lucidità da sapere che sono totalmente, forse galatticamente, stoppato.

La telecamera ci segue al piano delle ragazze. La telecamera mi vede sospinto avanti e indietro per il corridoio, un piccolo spettacolo ambulante. Divertente anche, a quanto pare. Le ragazze sono in camicia da notte, vestaglia, bigodini, creme di bellezza. Ridono tutte di me, ma mi sembrano risate benevole. Il suono mi giunge affievolito, come se lo udissi attraverso l'ovatta. Sto cercando di dire a Carole Lemke che adoro il modo in cui si acconcia i capelli e che ha gli occhi blu più belli del mondo. Mi viene fuori qualcosa come: «Uoü-uu ueiii immondo». Carole ride e annuisce come se mi avesse perfettamente compreso. Io sono molto felice. Il mondo sta vedendo un coglione, non c'è dubbio, ma un coglione *felice*, e tutti gli vogliono bene. Dedico non so quanti minuti a cercare di dire a Gloria Moore che ho scoperto la vita segreta di Dean Martin.

Poi, non so quando, sono a letto. Il letto sta fermo, ma la stanza comincia a girarmi intorno, sempre più veloce. Mi viene da pensare che gira come il piatto del mio grammofono Webcore, sul quale suonavo Fats Domino e ora suono Dylan e i Dave Clark Five. La stanza è il piatto, io sono il perno, e fra poco il perno comincerà a lanciare i dischi.

Parto per un po'. Quando mi sveglio sono in ginocchio, nel bagno della camera che occupo con l'amico Louis Purington. Non so come ci sono arrivato, ma è un bene che l'abbia fatto perché il water è pieno di vomito color giallo brillante. Questa constatazione è giusto quello che mi serve per avere un altro conato. Non mi esce nient'altro che fili di bava al whisky, ma mi sembra che mi stia scoppiando la testa.

Non riesco a camminare. Mi trascino strisciando fino al letto con i capelli sudati negli occhi. Mi sentirò meglio domani, penso e parto di nuovo.

La mattina dopo lo stomaco mi si è calmato un po', ma ho il diaframma indolenzito per aver vomitato e la testa che mi pulsa come una bocca piena di denti malati. Gli occhi mi si sono trasformati in lenti di ingrandimento; l'orrendo bagliore che entra dalle finestre dell'albergo si concentra passandoci attraverso e fra poco mi incendierà il cervello.

Partecipare alle attività in programma per quella giornata, una camminata in Times Square, una gita in battello alla Statua della Libertà, una salita in cima all'Empire State Building, è fuori discussione. Camminare? Gulp. Battelli? Doppio gulp. Ascensori? Gulp alla quarta potenza. Cristo, non riesco nemmeno a muovermi. Accampo una debole scusa e passo il resto della giornata a letto. Sul finire del pomeriggio mi sento un po' meglio. Mi vesto, arrivo fino all'ascensore e scendo a pian terreno. Mangiare è ancora improponibile, ma mi sembra di essere pronto per un ginger ale, una sigaretta e una rivista. E chi ti trovo nella hall, seduto a leggere un giornale? Ma nientemeno che il signor Earl Higgins, alias Vecchia Palla da Biliardo. Lo oltrepasso il più silenziosamente possibile, ma non serve. Faccio i miei acquisti, ma quando torno indietro è seduto con il giornale posato sulle ginocchia. E mi guarda. Mi viene male. Prefiguro altri guai con il preside, forse peggio di quelli in cui mi sono cacciato con *The Village Vomit*. Mi chiama e scopro qualcosa di interessante: il signor Higgins è in realtà una brava persona. Mi aveva strigliato di santa ragione per il giornaletto, ma forse era stata la signorina Margitan a insistere. E in fondo, all'epoca, avevo solo sedici anni. Il giorno dei postumi della mia prima sbornia ne ho quasi diciannove, sono stato accettato all'università statale e, finita la gita scolastica, ho un lavoro che mi aspetta in fabbrica.

«Ho sentito che stavi troppo male per visitare New York con i tuoi compagni», dice Vecchia Palla da Biliardo. Mi guarda dalla testa ai piedi.

Rispondo che è vero, stavo male.

«Peccato per te. Ora ti senti meglio?»

Sì, mi sentivo meglio. Un attacco influenzale che mi aveva preso allo stomaco, probabilmente, una di quelle cose che passano in ventiquattr'ore.

«Spero che non ti venga di nuovo», dice. «Almeno durante questa trasferta.» Mi guarda ancora per un momento, chiedendomi con gli occhi se ci intendiamo.

«Sono sicuro di no», rispondo e sono sincero. Ora so che cosa vuol dire essere ubriachi: una sensazione sfocata di incontenibile benevolenza, un senso più chiaro che la gran parte del tuo io razionale è fuori del tuo corpo, sospeso come una telecamera in un film di fantascienza a filmare tutto quanto, e poi la nausea, il vomito, il mal di testa. No, non mi verrà più quell'influenza, mi dico, non durante questa gita e neanche dopo. Una volta basta, tanto per sapere com'è. Solo un idiota farebbe un secondo esperimento, solo un pazzo, un pazzo *masochista*, farebbe dell'alcol un'abitudine.

Il giorno dopo proseguiamo per Washington con una tappa nella contea di Amish. Vicino a dove si ferma il pullman c'è un negozio di alcolici. Entro e mi guardo in giro. In Pennsylvania non si possono comperare alcolici sotto i ventun

anni, ma con il vestito buono e il vecchio soprabito di nonno Fazza io do certamente l'impressione di essere maggiorenne: per la verità ho piuttosto l'aria di un giovane detenuto appena liberato, alto, affamato, e probabilmente assemblato con una certa approssimazione. Il commesso mi vende una bottiglia di Four Roses senza chiedermi documenti e, prima che ci fermiamo per pernottare, sono di nuovo ubriaco.

Dieci anni dopo sono in un bar irlandese con Bill Thompson. Abbiamo molto da festeggiare, non ultima la fine del mio terzo libro, *Shining*. È quello che, guarda caso, racconta di uno scrittore ed ex insegnante alcolizzato. È luglio, la sera della partita di baseball degli All-Star. Il programma è di consumare un buon pasto all'antica con le pietanze che ci sono sul banco e poi prenderci una sbornia. Cominciammo con un paio al bar e io mi metto a leggere tutte le scritte. FATTI UN MANHATTAN A MANHATTAN, dice una. DUE PER UNO IL MARTEDÌ, dice un'altra. IL LAVORO È LA MALEDIZIONE DELLA CLASSE BEVITRICE, dice una terza. E proprio davanti a me ce n'è un'altra: SPECIALE PER IL MATTINIERO? SCREWDRIVER A UN DOLLARO LUNEDÌ-VENERDÌ DALLE 8 ALLE 10.

Chiamo il barista. Si avvicina. È calvo, indossa una giacca grigia, può essere quello che mi ha venduto la prima bottiglia nel 1966. Probabilmente è lui. Gli indico la scritta e chiedo: «Ma chi viene alle otto e un quarto di mattina a bere uno Screwdriver?»

Io sorrido, ma lui non mi ricambia. «Studenti dell'università», risponde. «Come te.»

33

Nel 1971 o '72, la sorella di mia madre, Carolyn Weimer, morì di tumore al seno. Mia madre e mia zia Ethelyn (la gemella di Carolyn) si recarono in aereo nel Minnesota per i funerali. Era la prima volta che mia madre volava in vent'anni. Durante il viaggio di ritorno cominciò a sanguinare abbondantemente da quella che chiamava «la sua intimità». Sebbene avesse compiuto da un pezzo quel giro di boa della sua vita, disse a se stessa che doveva essere semplicemente un ultimo flusso mestruale. Chiusa nel minuscolo bagno di un sobbalzante jet della TWA, arginò l'emorragia con degli assorbenti (*tappala*, *tappala,* le avrebbero gridato Sue Snell e le sue amiche), poi tornò al suo posto. Non disse niente a Ethelyn e niente a David e a me. Non andò a Lisbon Falls da Joe Mendes, il suo medico personale da sempre. Invece di tutte queste cose, fece quello che sempre faceva quando aveva un problema: lo tenne per sé. Per un po' tutto sembrò andare bene. Era contenta del lavoro, era contenta dei suoi amici, ed era contenta dei suoi quattro nipoti, due dalla famiglia di Dave e due dalla mia. Poi le cose smisero di andare bene. Nell'agosto del 1973, nel corso di un checkup dopo un'operazione per «liberarla» da alcune delle sue tremende vene varicose, a mia madre fu diagnosticato un tumore all'utero. Credo che Nellie Ruth Pillsbury King, che una volta aveva rovesciato per terra il contenuto di una scodella di Jell-O e poi ci aveva ballato dentro mentre i suoi due figlioli si rotolavano per terra dalle risate, si sia sentita morire d'imbarazzo.

La fine arrivò nel febbraio 1974. A me erano cominciati ad arrivare i primi soldi per *Carrie*, così potei contribuire alle spese mediche: ci fu almeno questo di cui sentirsi contenti. E fui partecipe degli ultimi momenti, alloggiato nella camera da letto degli ospiti a casa di Dave e Linda. La sera prima ero ubriaco, ma i postumi erano blandi, e questo è un bene. Nessuno vuol essere troppo sbronzo davanti al letto di morte della propria madre.

Dave mi svegliò alle sei e un quarto avvertendomi sottovoce attraverso la porta che gli sembrava se ne stesse andando. Quando entrai nella camera da letto era seduto di fianco a lei e le reggeva la sigaretta che stava fumando. Cosa che lei faceva tra rantoli rochi. Era cosciente solo in parte e i suoi occhi si spostarono da Dave a me, per poi tornare su Dave. Mi sedetti di fianco a Dave, presi la sigaretta e gliel'avvicinai alla bocca. Lei spinse le labbra all'infuori per afferrare il filtro. Accanto al letto, a riflettersi innumerevoli volte nei vetri di un assortimento di bicchieri, c'era una prima bozza rilegata di *Carrie*. Zia Ethelyn gliel'aveva letta a voce alta un mese circa prima di morire.

Gli occhi di mamma si spostavano da Dave a me, da Dave a me. Era scesa da settanta chili a quaranta. La sua pelle era gialla e così tirata che sembrava una di quelle mummie che portano in corteo nelle strade del Messico il giorno dei morti. Le reggemmo la sigaretta a turno, e quando fu consumata fino al filtro, io la spensi.

«I miei ragazzi», disse, poi cadde in un torpore che poteva essere sonno o incoscienza. Mi faceva male la testa. Presi dell'aspirina da uno dei molti flaconi che c'erano sul comodino. Dave le tenne una mano e io l'altra. Sotto il lenzuolo non c'era il corpo di nostra madre ma quello di una bambina denutrita e deforme. Io e Dave fumammo e parlammo un po'. Non ricordo che cosa ci dicemmo. La sera prima era piovuto, poi la temperatura era precipitata e la mattina le strade erano piene di ghiaccio. Sentimmo l'intervallo tra ogni suo roco respiro diventare sempre più lungo. Finalmente non ci furono più respiri e fu tutto intervallo.

34

Mia madre fu sepolta vicino alla Congregational Church a Southwest Bend; la chiesa che aveva frequentato a Methodist Corners, dove mio fratello e io eravamo cresciuti, era chiusa per il freddo. Pronunciai io il discorso di commiato. Credo di essermela cavata bene, considerato quanto ero sbronzo.

35

Gli alcolisti costruiscono difese come gli olandesi costruiscono dighe. Io passai i primi dodici anni circa della mia vita coniugale assicurando me stesso che «mi piaceva semplicemente bere». Avevo anche sposato la celebre Difesa Hemingway. Sebbene mai formulata in maniera esplicita (non sarebbe stato virile farlo), la Difesa Hemingway recita pressappoco così: come scrittore, sono una persona molto

sensibile, ma sono anche un uomo, e i veri uomini non cedono alla loro sensibilità. Questa è roba da *ometti*. Pertanto bevo. Come potrei altrimenti affrontare l'orrore esistenziale e continuare a lavorare? E poi, andiamo, lo reggo bene. Un vero uomo lo regge sempre.

Poi, nei primi anni Ottanta, nel Maine entrò in vigore una legge sui vuoti e le lattine riciclabili. Invece di finire nell'immondizia generica, le mie lattine di Miller Lite da sedici once cominciarono a finire in un contenitore di plastica che tenevamo nel box. Un giovedì sera uscii a gettare via qualche cadavere e vidi che il contenitore, svuotato solo il lunedì sera, era quasi pieno. E siccome io ero l'unico in casa a bere Miller Lite...

Cazzo, sono un alcolista, pensai e non udii nella testa nessuna voce che dissentisse: del resto ero quello che aveva scritto *Shining* senza nemmeno accorgersi (almeno non fino a quella sera) di aver scritto di me stesso. La mia reazione non fu né di rifiuto né di smentita; fu quella che definirei spaventata risolutezza. Allora devi stare attento, ricordo con chiarezza di avere pensato. *Perché se toppi...*

Se avessi toppato, se una sera avessi avuto un incidente d'automobile o avessi fatto una figuraccia durante un'intervista in diretta in TV, qualcuno mi avrebbe detto che dovevo tenere sotto controllo l'alcol e dire a un alcolizzato di controllarsi è come dire a una persona colpita da un attacco monumentale di dissenteria di controllare le sue evacuazioni. Un amico che c'era passato prima di me mi racconta una storia divertente sul suo primo tentativo di rientrare in possesso di una vita che velocemente gli scappava via. Andò da un consulente e gli disse che sua moglie era preoccupata perché lui beveva troppo.

«Quanto beve?» chiese il consulente.

Il mio amico lo guardò incredulo. «Ma tutto!» rispose, come se dovesse essere evidente.

So che cosa provava. Sono passati quasi dodici anni dall'ultima volta che ho bevuto e sono ancora sbigottito quando vedo al ristorante qualcuno che ha vicino alla mano un bicchiere con dentro ancora un dito di vino. Mi viene voglia di alzarmi, andare da lui e gridargli in faccia: «Finiscilo! Perché non lo finisci?» Trovo l'idea di bere per stare in compagnia risibile: se non ti vuoi ubriacare perché non ti bevi una coca?

Durante gli ultimi anni in cui bevevo le mie serate si concludevano sempre con il medesimo rito: versavo nel lavandino tutta la birra ancora rimasta in frigorifero. Se non lo avessi fatto, mi avrebbero parlato quand'ero già a letto finché non mi fossi alzato per berne un'altra. E un'altra. E una ancora.

36

Nel 1985 avevo aggiunto alla mia dipendenza dall'alcol quella alla droga, eppure conservavo una funzionalità marginale, come accade a molti di coloro che abusano di qualche sostanza. Il pensiero che così non fosse mi terrorizzava; ormai non avevo idea di come vivere un'altra vita. Nascondevo le droghe di cui facevo uso

come meglio potevo, sia per terrore - che cosa sarebbe stato di me senza la droga? Avevo scordato il trucco della normalità - e per la vergogna. Mi stavo pulendo di nuovo il culo con l'edera del Canada, questa volta su base quotidiana, ma non potevo chiedere aiuto. Non è così che va nella mia famiglia. Nella mia famiglia quello che uno fa è fumare le sue sigarette e ballare nel Jell-O e tenerselo per sé.

Ma per la parte di me che scriveva, quella parte profonda che già nel 1975, mentre scrivevo *Shining*, sapeva che ero un alcolista, non era accettabile. Quella parte di me non conosceva il silenzio. Cominciò a urlare invocando aiuto nel solo modo che sapeva, attraverso le mie creazioni letterarie e attraverso i miei mostri. Tra la fine del 1985 e l'inizio del 1986 scrissi *Misery* (un titolo che descrive bene il mio stato d'animo), la storia di uno scrittore imprigionato e torturato da un'infermiera psicopatica. Tra la primavera e l'estate del 1986 scrissi *Tommyknocker - Le creature del buio*, lavorando spesso fino a mezzanotte con il cuore che correva a centotrenta battiti al minuto e tamponi d'ovatta infilati nelle narici. *Tommyknocker - Le creature del buio* è un racconto di fantascienza stile anni Quaranta in cui una donna scopre un'astronave aliena sepolta. L'equipaggio è ancora a bordo, non morto bensì ibernato. Gli alieni ti entrano nella testa e cominciano a... be', a incasinarti il cervello. Ciò che ottenevi in più erano energia e una forma di intelligenza superficiale (la scrittrice Bobbi Anderson crea tra le altre cose una macchina per scrivere telepatica e un bollitore atomico). In cambio cedevi l'anima. Era la migliore metafora sull'uso di droga e alcol che la mia mente stanca e iperstressata fosse capace di concepire.

Non molto tempo dopo, mia moglie, convintasi infine che da solo non sarei riuscito a sfuggire a quella terrificante spirale discendente, decise di intervenire. Non deve essere stato facile - ormai avevo le orecchie del raziocinio completamente tappate - ma lo fece. Organizzò un comitato di intervento formato da parenti e amici, che mi offrì una versione infernale di *This Is Your Life*. Tabby cominciò rovesciando per terra un sacco di rifiuti prelevati dal mio studio: lattine di birra, mozziconi di sigarette, fiale di cocaina da un grammo e cocaina in bustine di plastica, cucchiaini sporchi di muco e sangue, Valium, Xanax, flaconi di sciroppo di Robitussin e di Nyquil contro il raffreddore. Persino flaconi di colluttorio: circa un anno prima, notando la velocità con cui scomparivano dal bagno bottiglie intere di Listerine, Tabby mi chiese se lo bevevo. Le risposi con un altezzoso: «Ma figurati». Infatti non lo bevevo. Bevevo Scope. Era più gustoso, con quella punta di menta.

Il punto di quel confronto, che fu certamente spiacevole per mia moglie, i miei figli e i miei amici, quanto lo fu per me, era che stavo morendo davanti ai loro occhi. Tabby disse che stava a me scegliere: o un centro di riabilitazione, o fuori di casa. Disse che lei e i bambini mi volevano bene e che proprio per questa ragione nessuno di loro voleva assistere al mio suicidio.

Trattai, perché è questo che fanno i tossicodipendenti. Fui accattivante, perché è quello che fanno i tossicodipendenti. Alla fine ottenni due settimane per pensarci su. Visto in retrospettiva, mi sembra che riassuma tutta la follia di quel periodo. Un tizio è sul tetto di un edificio in fiamme. Arriva l'elicottero, si ferma sopra di lui, cala una scala di corda. *Arrampicati!* grida l'uomo che si sporge dall'elicottero. Il tizio sul tetto dell'edificio in fiamme risponde: *Dammi due settimane per pensarci su*.

Però ci pensai, per quanto era possibile al mio cervello strapazzato, e alla fine a farmi decidere fu Annie Wilkes, l'infermiera psicopatica di *Misery*. Annie era la coca, Annie era l'alcol, e decisi che ero stanco di essere lo schiavo-scrivano di Annie. Temevo di non riuscire più a scrivere se avessi smesso di bere e di drogarmi, ma conclusi (di nuovo, per quanto mi fosse possibile prendere decisioni in quello stato di caotica depressione) che avrei rinunciato a scrivere per conservare il mio matrimonio e veder crescere i bambini. Se a quello bisognava arrivare.

Non fu così, naturalmente. L'idea che lo sforzo creativo e le sostanze che alterano la mente siano strettamente legati è una delle grandi mistificazioni pop-intellettuali del nostro tempo. I quattro scrittori del ventesimo secolo il cui lavoro è soprattutto responsabile di questa mitologia sono probabilmente Hemingway, Fitzgerald, Sherwood Anderson e il poeta Dylan Thomas. Sono gli autori a cui dobbiamo principalmente la nostra visione di una landa esistenziale di lingua inglese, dove le persone si sono isolate individualmente in un'atmosfera di strangolamento emotivo e disperazione. Sono concetti molto familiari alla maggioranza degli alcolisti; la reazione comune a essi è divertita sufficienza. Lo scrittore tossicodipendente è nient'altro che un tossicodipendente, sono tutti in altre parole comunissimi ubriaconi e drogati. La pretesa che droghe e alcol siano necessari per sopire una sensibilità più percettiva non è che la solita stronzata autogiustificativa. L'ho sentito dichiarare anche a conducenti alcolisti di spazzaneve, che bevono per zittire i demoni. Non importa se sei James Jones, John Cheever o un barbone avvinazzato che russa alla Penn Station; per un intossicato, il diritto al liquore o alla droga che ha scelto va semplicemente preservato a tutti i costi. Hemingway e Fitzgerald non bevevano perché erano creativi, diversi o moralmente deboli. Bevevano perché è quello che fanno gli alcolisti. Probabilmente è vero che le persone creative sono più vulnerabili di altri all'alcolismo e alla dipendenza dagli stupefacenti, e allora? Siamo tutti uguali quando vomitiamo ai bordi della strada.

37

Alla fine delle mie avventure bevevo una cassa di lattine da mezzo litro ogni sera e c'è un romanzo, *Cujo*, che non ricordo nemmeno di aver scritto. Non lo dico né con orgoglio né con vergogna, solo con un vago senso di infelicità e malinconia. Quel libro mi piace. Rimpiango di non saper ricordare il piacere che ho provato nel mettere sulle pagine le parti belle.

Nel momento peggiore non avevo più voglia di bere e non avevo nemmeno più voglia di restare sobrio. Mi sentivo sradicato dalla vita. Nell'intraprendere i primi passi sulla strada del ritorno cercai solo di credere a tutti quelli che mi dicevano che la situazione sarebbe migliorata se le avessi accordato il tempo per farlo. E non smisi mai di scrivere. Alcune delle cose che mi uscivano erano titubanti e informi, ma almeno c'erano. Seppellivo nell'ultimo cassetto della mia scrivania quelle pagine infelici e opache e attaccavo un progetto nuovo. A poco a poco ritrovai il ritmo e successivamente ritrovai la gioia. Tornai alla mia famiglia con gratitudine e al mio

lavoro con sollievo: ci ritornai allo stesso modo che si ritorna al cottage estivo dopo un lungo inverno, controllando per prima cosa che durante la stagione fredda non fosse stato rubato o rotto nulla. Era tutto a posto. C'ero ancora, tutto intero. Scongelate le tubature e ripristinata la fornitura elettrica, tutto prese a funzionare al meglio.

38

L'ultimo argomento di cui voglio parlare in questo capitolo è la mia scrivania. Per anni avevo sognato di possedere una di quelle tavole di quercia in legno massiccio che dominano la stanza: basta con gli scrittoi per bambini nello sgabuzzino di una roulotte, basta con le ginocchia intorpidite in un vano troppo angusto in una casa in affitto. Nel 1981 mi procurai quella che volevo e la piazzai al centro di uno studio spazioso illuminato da un lucernario (è il loft di una ex stalla dietro la casa). Per sei anni mi sono seduto a quella scrivania o ubriaco o rimbambito, come uno skipper che dirige la sua barca verso nessun posto.

Un paio di anni dopo, a sangue ripulito, mi sbarazzai di quella mostruosità e al suo posto allestii una suite, scegliendo i pezzi e un bel tappeto turco con l'aiuto di mia moglie. Agli inizi degli anni Novanta, prima che cominciassero a condurre la loro vita indipendente, i miei figli venivano ogni tanto la sera a guardare una partita di basket o un film e a mangiare una pizza. Di solito, quando se ne andavano, mi lasciavano una scatola piena di croste, ma non me la prendevo. Loro venivano, sembravano contenti di essere con me e io so che ero contento di essere con loro. Ho un'altra scrivania, costruita a mano, molto bella, grande la metà del dinosauro precedente. L'ho sistemata nell'angolo ovest dello studio, sotto il soffitto spiovente. Quel soffitto è molto simile a quello sotto il quale dormivo a Durham, ma non ci sono topi dietro i muri e dabbasso non c'è una nonna senile che grida di dare da mangiare a un cavallo di nome Dick. Ci sono seduto sotto ora, cinquantenne, con gli occhi malandati, una gamba sifolina e senza postumi di sbornie. Faccio quello che so come si fa e lo faccio come meglio lo so fare. Sono passato per tutto quello che vi ho raccontato (e molto altro che ho taciuto) e ora vi racconterò tutto quello che posso sul mio mestiere. Come promesso, non ci metterò molto.

Comincia così: sistemate la vostra scrivania nell'angolo e tutte le volte che vi sedete lì a scrivere, ricordate a voi stessi perché non è al centro della stanza. La vita non è un supporto per l'arte. È il contrario.

Che cos'è scrivere

Telepatia, naturalmente. È buffo, quando ci pensi: per anni si è discusso della sua ipotetica esistenza, persone come J.B. Rhine si sono scervellate nel tentativo di mettere a punto un valido procedimento per isolarla, quando era lì da sempre, in bella vista, come la Lettera Rubata del signor Poe. Tutte le arti dipendono in certa misura dalla telepatia, ma io credo che scrivere ne sia la quintessenza. Forse il mio è un pregiudizio, ma anche se così fosse, tanto vale comunque limitarci a trattare di scrittura, giacché è appunto per riflettere e parlare di scrittura che siamo qui.

Il mio nome è Stephen King. Sto scrivendo la prima stesura di questo capitolo alla mia scrivania (quella sotto lo spiovente) in una nevosa mattina del dicembre 1997. Ho delle cose in mente. Alcune sono preoccupazioni (gli occhi che non funzionano a dovere, i regali di Natale che non ho nemmeno cominciato a comperare, mia moglie che si è ammalata per una infreddatura), altre sono cose belle (il nostro figlio più piccolo ci ha fatto una visita a sorpresa dal college, io dovrò suonare *Brand New Cadillac* dei Clash con i Wallflowers a un concerto), ma al momento tutto questo è di sopra. Io sono in un altro posto, una cantina, dove ci sono un gran numero di luci brillanti e immagini nitide. È un posto che ho costruito per me nel corso degli anni. È un posto da cui si guarda lontano. So che è un po' strano, è un po' una contraddizione, che un posto da dove si guarda lontano debba essere anche una cantina, ma così è per me. Se costruisci da te il tuo posto da cui guardare lontano, puoi metterlo in cima a un albero o sul tetto del World Trade Center o sul ciglio del Grand Canyon. È il tuo *«little red wagon»*, come dice Robert Mccammon in uno dei suoi romanzi.

Voi, che leggete adesso questo libro, vi trovate un po' più giù di me lungo il fiume del tempo... ma siete probabilmente nel vostro luogo da dove guardare lontano, quello dove andate a ricevere messaggi telepatici. Non che *dobbiate* esserci; i libri hanno la singolarità di essere magie portatili. Io di solito ne ascolto uno in macchina (sempre in edizione integrale; credo che gli audiolibri in edizione ridotta siano una disgrazia), e ne porto un altro con me ovunque vada. Non si può mai prevedere quando hai bisogno di una via di fuga: una coda di chilometri a un casello, i quindici minuti che devi trascorrere nell'atrio di una tetra palazzina di college prima che il tuo consulente (trattenuto in ufficio dallo sclerato o sclerata di turno che minaccia di suicidarsi perché sta per essere bocciato in qualche cazzuta materia) esca a metterti la firma su una ricevuta, sale d'aspetto negli aeroporti, lavanderie automatiche in pomeriggi piovosi e il peggio del peggio, vale a dire lo studio del medico, quando lui è in ritardo e tu devi aspettare mezz'ora per farti bistrattare qualche parte sensibile. In questi momenti trovo un libro vitale. Se dovrò passare del tempo al purgatorio prima di trasferirmi di qui o di là, credo che potrei cavarmela se ci troverò una biblioteca che dà i libri a prestito (se c'è, è probabilmente rifornita solo di romanzi di Danielle Steel, ha-ha, beccati questa, Steve).

Così io leggo dove posso, ma ho un luogo prediletto e probabilmente è così anche per voi, un luogo dove la luce è buona e le sensazioni sono più forti. Per me è la poltrona blu nel mio studio. Per voi può essere il divanetto in veranda, la sedia a dondolo in cucina, o magari è il letto, dove sedersi appoggiati al guanciale: leggere a letto può essere paradisiaco, sempre che abbiate la giusta intensità di luce sulla pagina e stiate attenti a non versare il caffè o il cognac sulle lenzuola.

Diciamo dunque che voi siete nel vostro preferito luogo di ricezione proprio nel momento in cui io sono nel mio miglior luogo di trasmissione. Dovremmo eseguire il nostro esercizio mentale coprendo non solo una distanza di spazio ma anche di tempo, ma questo non è un problema; se sappiamo ancora leggere Dickens, Shakespeare e (con l'aiuto di qualche nota o due) Erodoto, penso che sapremo trovarci tra il 1997 e il vostro anno. Ed ecco qui, autentica telepatia in azione. Noterete che non ho niente nelle maniche e che non muovo le labbra. Né probabilmente si muovono le vostre.

Guardate: qui c'è un tavolo con una tovaglia rossa. Sul tavolo c'è una gabbia grande come un piccolo acquario. Nella gabbia c'è un coniglio bianco con il naso rosa e gli occhi cerchiati di rosa. Nelle zampe anteriori ha un mozzicone di carota che sta sgranocchiando tutto contento. Sulla schiena, chiaramente segnato in inchiostro blu, c'è il numero 8.

Vediamo la stessa cosa? Dovremmo incontrarci e confrontare gli appunti per esserne matematicamente sicuri, ma io credo di sì. Ci saranno inevitabili varianti, si capisce: alcuni riceventi vedranno una tovaglia color rosso robbia, qualcuno la vedrà scarlatta, altri vedranno altre gradazioni. (Per i riceventi daltonici, la tovaglia rossa è del grigio scuro della cenere di sigaro.) Qualcuno vedrà orli merlettati, qualcuno lisci. Gli animi più decorativi vi aggiungeranno un po' di pizzo... ma per piacere: la mia tovaglia è la vostra tovaglia, sbizzarritevi pure.

La gabbia lascia parimenti ampio spazio all'interpretazione individuale. Per cominciare è descritta in termini di *paragone approssimativo,* utile solo se voi e io vediamo il mondo e misuriamo le cose con occhi simili. Nel fare paragoni approssimativi è facile essere sbadati, ma l'alternativa è una pignolesca attenzione ai dettagli che toglie tutto il piacere alla scrittura. Che cosa dovrei dire, «sul tavolo c'è una gabbia lunga novantacinque centimetri, larga sessantadue e alta trentacinque»? Questa non è prosa, è un manuale. Il paragrafo non ci dice neppure di che materiale è fatta la gabbia (rete metallica? stecche d'acciaio? vetro?), ma ha importanza? Abbiamo capito tutti che possiamo vederci dentro; oltre a questo, non c'importa. L'elemento più interessante qui non è nemmeno il coniglio che sgranocchia la carota dentro la gabbia, bensì il numero che ha sulla schiena. Non un sei, non un quattro, non un diciannove virgola cinque. È un otto. È questo che stiamo guardando e lo vediamo tutti. Non ve l'ho detto io. Voi non me lo avete chiesto. Io non ho mai aperto bocca e voi non avete aperto la vostra. Non siamo nemmeno nello stesso *anno* insieme, meno che mai nella stessa stanza... eppure noi *siamo* insieme. Siamo vicini.

Si sono incontrate le nostre menti.

Io vi ho inviato un tavolo con sopra una tovaglia rossa, una gabbia, un coniglio e il numero otto in inchiostro blu. Voi avete ricevuto tutto quanto, specialmente

quell'otto blu. Siamo partecipi di un atto di telepatia. Non di mitiche coglionate dell'altro mondo: telepatia autentica. Non mi ostinerò su questo punto, ma prima che andiamo avanti è importante che capiate che la mia non è civetteria; un punto *c'è*.

Potete avvicinarvi all'atto dello scrivere con nervosismo, eccitazione, speranza, o anche disperazione, la sensazione cioè che non riuscirete mai a mettere sulla pagina quello che avete nella mente e nel cuore. Potete avvicinarvi a quell'atto con i pugni chiusi e gli occhi stretti, pronti a menare e a prendere nota dei nomi. Potete mettervici perché volete farvi sposare da una certa ragazza o perché volete cambiare il mondo. Mettetevici in qualsiasi modo, ma non alla leggera. Lasciatemelo ripetere: *non dovete affrontare alla leggera la pagina bianca*.

Non vi chiedo di affrontarla con timore riverenziale o senza dubbi; non vi chiedo di essere politicamente corretti o accantonare il vostro senso dell'umorismo (pregate Iddio di averne uno). Questa non è una gara di popolarità, non sono i giochi olimpici della morale, non siamo in chiesa. Ma si tratta di *scrivere*, dannazione, non lavare la macchina o mettersi l'eyeliner. Se sapete prenderlo sul serio, abbiamo da fare insieme. Se non potete o volete, è ora che chiudiate il libro e vi dedichiate a qualcos'altro.

Lavare la macchina, magari.

La cassetta degli attrezzi

Nonno era falegname
costruiva case, negozi, banche,
fumava Camel una via l'altra
e martellava chiodi nelle assi.
Era equilibrato e sincero come una livella
Tirava bene a pari ogni porta,
e votava per Eisenhower
perché Lincoln vinse la guerra.

È una delle poesie di John Prine che amo di più, probabilmente perché anche mio nonno era carpentiere. Non so di negozi e banche, ma Guy Pillsbury costruì la sua brava razione di case e trascorse molti anni a badare a che l'Oceano Atlantico e i rigidi inverni costieri non si portassero via la proprietà di Winslow Homer a Prout's Neck. Fazza però fumava sigari, non Camel. Era mio zio Oren, falegname anche lui, a fumare le Camel. E quando Fazza andò in pensione, fu zio Oren a ereditare la cassetta degli attrezzi del vecchio. Non ricordo di averla vista nel box il giorno in cui mi feci cascare il blocco di calcestruzzo sul piede, ma probabilmente era al solito posto, davanti alla nicchia dove mio cugino Donald teneva le sue mazze da hockey, i pattini da ghiaccio e il guantone da baseball. La cassetta era di quelle che potremmo definire maxi. Aveva tre livelli, i due superiori asportabili, e tutti e tre contenevano dei cassettini, carini come scatole cinesi. Era fatta a mano, naturalmente. Assicelle di legno scuro erano tenute insieme da chiodi minuscoli e fascette d'ottone. Il coperchio era munito di grosse serrature; ai miei occhi di bambino sembravano le serrature della gavetta di un gigante. La parte superiore, all'interno, era foderata di seta, abbastanza strano dato il contesto e ancor più sorprendente per via del disegno, rose centifoglie, di un color rosa intenso che si andava sfumando nella patina di grasso e sporcizia. Sui lati c'erano due grandi manici. Credetemi, non avete mai visto una cassetta per gli attrezzi come questa in vendita nei vari fai-da-te. Quando arrivò nelle sue mani, mio zio Oren trovò sul fondo un'incisione su ottone di un famoso dipinto di Homer. Anni dopo lo fece autenticare da un esperto a New York e qualche anno dopo ancora credo che lo abbia venduto per una discreta sommetta. Come e perché Fazza sia entrato in possesso dell'incisione è un mistero, ma non ci sono segreti sulle origini della cassetta: l'aveva costruita lui.

Un giorno d'estate aiutai zio Oren a sostituire una zanzariera che si era rotta. Potevo avere otto o nove anni. Ricordo di averlo seguito tenendo la zanzariera nuova in bilico sulla testa, come un portatore indigeno in un film di Tarzan. Lui reggeva la cassetta per i manici, tenendola sollevata all'altezza della coscia. Indossava come sempre calzoni color cachi e una maglietta bianca pulita. Il sudore luccicava nei capelli a spazzola ingrigiti, dal labbro inferiore gli pendeva una Camel. (Quando anni dopo entrai con un pacchetto di Chesterfield nel taschino, zio Oren le guardò con disprezzo e le definì «sigarette da carcere militare».)

Raggiungemmo finalmente la finestra con la zanzariera rotta e zio Oren posò la cassetta con un sonoro sospiro di sollievo. Quando Dave e io cercavamo di alzarla dal suo posto nel box, prendendola ciascuno per un manico, riuscivamo a sollevarla a stento. Chiaro che allora eravamo solo bambini, ma credo che la cassetta degli attrezzi di Fazza, quando era piena, dovesse pesare tra i trentacinque e i cinquanta chili.

Zio Oren me la lasciò aprire. Gli attrezzi comuni erano tutti nel primo vassoio. C'erano martello, sega, pinze, due chiavi fisse e una regolabile; c'era una livella con quella sua mistica finestrella gialla al centro, un trapano (gli accessori erano ordinatamente conservati in un cassettino sottostante) e due cacciavite. Zio Oren mi chiese un cacciavite.

«Quale?» chiesi.

«Uno o l'altro», rispose.

La zanzariera rotta era fissata con viti a testa cava e non aveva importanza quale cacciavite usare, con quegli aggeggi si infila la testa del cacciavite nel foro e prende comunque.

Zio Oren tolse le viti (erano otto e le consegnò a me perché le conservassi), quindi rimosse la zanzariera. La posò contro il muro della casa e sollevò quella nuova. I fori del telaio combaciavano perfettamente con i fori nell'infisso. Zio Oren commentò il fatto con un grugnito di approvazione. Si fece restituire da me le viti, a una a una, le inserì puntandole con qualche giro con le dita, poi le strinse così come le aveva allentate, infilando il cacciavite nelle teste e ruotando.

Fissata la nuova zanzariera, zio Oren mi consegnò il cacciavite e mi disse di rimetterlo nella cassetta e «chiuderla». Ubbidii, ma ero perplesso. Gli domandai perché si fosse portato dietro tutta quanta la cassetta di Fazza quando aveva bisogno solo di un cacciavite. Molto più semplice portarsi un cacciavite nella tasca posteriore dei calzoni.

«Già, però, Steve», disse lui, chinandosi ad afferrare i manici, «io non sapevo che cos'altro avrei trovato una volta arrivato qui, giusto? È meglio avere a portata di mano tutti gli attrezzi. Altrimenti, metti caso che ti imbatti in qualcosa che non ti aspettavi, magari ti scoraggi.»

Quello che voglio dire è che per scrivere al meglio delle proprie capacità, è opportuno costruire la propria cassetta degli attrezzi e poi sviluppare i muscoli necessari a portarla con sé. Allora, invece di farsi scoraggiare davanti a un lavoro che si preannuncia complicato, può darsi che abbiate a disposizione l'utensile adatto con il quale mettervi immediatamente all'opera.

La cassetta di Fazza aveva tre livelli. Io credo che la vostra debba averne almeno quattro. Anche cinque o sei, immagino, ma si arriva a un punto in cui una cassetta degli attrezzi diventa troppo ingombrante perché sia trasportabile e perde così la sua principale virtù. È importante che abbiate anche tutti quei cassettini per viti e dadi e bulloni, ma dove mettete tutti quei cassetti e che cosa ci mettete dentro... be', questo è il vostro «*little red wagon*». Scoprirete di avere già quasi tutti gli attrezzi che vi servono, ma io vi consiglio di riesaminarli a uno a uno mentre li riponete nella vostra cassetta. Cercate di guardarli come se li vedeste per la prima

volta, ricordate a voi stessi la funzione di ciascuno e, se alcuni sono arrugginiti (può succedere se era da un po' che non facevate un controllo scrupoloso), ripuliteli.

Gli utensili comuni stanno di sopra. Il più comune di tutti, il pane dello scrivere, è il vocabolario. A questo riguardo, potete tranquillamente continuare a usare quello che già possedete senza il minimo senso di colpa o di inferiorità. Come disse la prostituta al marinaio timido: «Non è quanto ne hai, tesoro, è come lo usi».

Ci sono scrittori che hanno vocabolari sconfinati; queste sono persone che sanno se esiste davvero una cosa che si chiama «valetudinario ditirambo» o «aneddotista mendace», persone che da trent'anni non sbagliano una sola risposta a scelta multipla dei più micidiali test linguistici. Per esempio:

> L'aspetto coriaceo, indeteriorabile e quasi indistruttibile era un attributo connaturato della forma di organizzazione della cosa, e concerneva qualche ciclo paleogenico di evoluzione di invertebrati totalmente estraneo alla nostra capacità speculativa(1).[1]
>
> H.P. LOVECRAFT, *Le montagne della follia*

Vi è piaciuto? Eccone un altro:

> In alcune [delle coppe] non c'era traccia che fosse stato piantato qualcosa; in altre, gambi bruni e avvizziti rendevano testimonianza di qualche imperscrutabile predazione.(2)
>
> T. CORAGHESSAN BOYLE, *Budding Prospects*

E ancora un terzo; questo è bello, vi piacerà:

> Qualcuno strappò la benda dagli occhi della vecchia che fu portata via con il giocoliere e quando la compagnia si dispose al sonno e il fuoco basso rumoreggiava nelle raffiche come una cosa viva questi quattro s'accovacciarono ai margini della luce tra i loro strani averi e guardarono le fiamme lacere volare con il vento come risucchiate da un turbine nel vuoto, un vortice in quella desolazione di fronte al quale il transito dell'uomo e i suoi computi annichiliscono.(3)
>
> CORMAC MCCARTHY, *Meridiano di sangue*

Altri scrittori usano vocabolari più contenuti, più semplici. Gli esempi in questo caso non mi sembrano necessari, ma ne citerò lo stesso alcuni tra quelli che preferisco:

> Giunse al fiume. Il fiume era lì.(4)
>
> ERNEST HEMINGWAY, «Il grande fiume dei due cuori»

---

[1] I brani contrassegnati da un numero potranno essere letti in lingua originale, in ordine di apparizione nel volume, a partire da pagina 170.

Sorpresero il bambino a fare qualcosa di brutto sotto le gradinate.(5)

THEODORE STURGEON, *Qualche goccia del tuo sangue*

Ecco che cos'è successo.(6)

DOUGLAS FAIRBAIRN, *Shoot*

Alcuni dei padroni erano gentili perché detestavano quello che dovevano fare e alcuni di loro erano rabbiosi perché detestavano essere crudeli e alcuni di loro erano freddi perché da tempo avevano scoperto che non si poteva fare il padrone se non si era freddi.

Some of the owner men were kind because they hated what they had to do, and some of them were angry because they hated to be cruel, and some of them were cold because they had long ago found that one could not be an owner unless one were cold.[2]

JOHN STEINBECK, *Furore*

Il brano di Steinbeck è particolarmente interessante. È lungo cinquanta parole. Di queste cinquanta parole, trentanove sono monosillabiche. Ne restano undici, ma anche questo numero è ingannevole; Steinbeck usa «*because*» tre volte, «*owner*» due volte e «*hated*» due volte. In tutto il periodo non ci sono vocaboli di più di due sillabe. La struttura è complessa; quanto a vocabolario, non ci spostiamo molto dal sillabario. *Furore* è naturalmente un bel romanzo. Credo che lo sia anche *Meridiano di sangue*, anche se ci sono dei bei pezzoni che non capisco appieno. E allora? Non riesco a decifrare nemmeno le parole di molte delle canzoni popolari che amo.

Ci sono anche cose che non troverete mai su un dizionario, ma fanno parte del vocabolario lo stesso. Guardate un po':

«Egggh, chevvuoi? Chevvuoi da me?»
«Ecco Hymie!»
«Nnn! Nnnn! Nnnn!»
«Ciucciami il pippo, vostronore.»
«Yeggghhh, vaffanculo anche tu, stronzo!»(7)

TOM WOLFE, *Il falò delle vanità*

Quest'ultimo è gergo di strada reso in maniera fonetica. Pochi scrittori (Elmore Leonard è fra questi) hanno la capacità di Wolfe di riprodurre roba del genere sulla pagina. Ci sono elementi del rap genuino che alla lunga entrano nel dizionario, ma non prima che siano abbastanza morti da non poter più nuocere. E non credo che ci troverete mai «Yeggghhh».

---

[2] In alcuni casi è stato assolutamente necessario far seguire immediatamente il testo originale a quello italiano per poter meglio capire i commenti dell'autore, ovviamente fondati sulla lingua inglese.

Sistemate il vostro vocabolario nel primo vassoio della cassetta degli attrezzi e non fate progetti per migliorarlo. (Lo migliorerete leggendo, naturalmente... ma questo viene dopo.) Uno dei servizi peggiori che potete fare alla vostra scrittura è pompare il vocabolario, cercare paroloni perché magari vi vergognate un po' della semplicità del vostro parlare corrente. È come mettere il vestito da sera al cagnolino di casa. Il cane sarà imbarazzato e la persona che si è resa colpevole di questo atto di premeditata affettazione dovrebbe esserlo ancora di più. Giurate solennemente seduta stante che non userete mai «emolumento» quando intendete «mancia» e non direte mai «John si fermò per un'evacuazione» quando intendente «John si fermò a cagare». Se pensate che «cagare» possa essere considerato offensivo o inopportuno dal vostro pubblico, sentitevi liberi di mettere «John si fermò per andare di corpo» (o magari «John si fermò per un bisogno impellente»). Non vi sto incitando al linguaggio sporco, solo a un linguaggio semplice e diretto. Ricordate che la regola fondamentale del vocabolario è: *usate la prima parola che vi viene in mente, se è appropriata e colorita*. Se esitate e vi mettete a riflettere, vi verrà in mente un'altra parola, è ovvio, perché c'è sempre un'altra parola, ma probabilmente non sarà buona come la prima o altrettanto significativa.

Il problema di ciò che volete dire è fondamentale. Se ne dubitate, pensate a tutte le volte che avete sentito qualcuno affermare: «Non so proprio come descriverlo», oppure: «Non è quello che intendo». Pensate a tutte le volte che *voi* vi siete espressi, di solito in un tono di lieve o profonda frustrazione. La parola è solo una rappresentazione del significato; anche nel migliore dei casi, la scrittura resta quasi sempre un passo indietro rispetto al pieno significato. Stando così le cose, perché in nome di Dio dovreste peggiorare la situazione scegliendo una parola che è solo cugina di quella che avevate veramente intenzione di usare?

E considerate senz'altro ciò che è più adatto; come ha osservato una volta George Carlin, in certi ambienti va benissimo cazzare la scotta, ma quanto mai inopportuno scottarsi il cazzo.

2

Nel primo vassoio della vostra cassetta degli attrezzi ci vuole anche la grammatica e non seccatemi con i vostri gemiti di esasperazione lamentandovi di *non capire* la grammatica, di *non aver mai capito la grammatica*, di *aver preso sempre bruttissimi voti* in grammatica, perché scrivere è bello ma la grammatica è una rottura galattica.

Calma e sangue freddo. Non ci soffermeremo qui a lungo perché non ce n'è bisogno. Le basi grammaticali della propria lingua madre si assimilano attraverso la conversazione e la lettura, o non si assimilano affatto. Ciò che fanno le lezioni di grammatica a scuola (o cercano di fare) è poco più che stabilire nomenclature.

E qui non siamo a scuola. Dal momento che qui non dovete preoccuparvi che a) la vostra gonna è troppo corta o troppo lunga e i compagni vi rideranno dietro, b) non riuscirete a entrare nella squadra di basket della scuola, c) sarete ancora vergini e

pieni di brufoli perfino il giorno della laurea (praticamente sul letto di morte, dal vostro punto di vista), d) l'insegnante di fisica si rifiuterà di darvi la sufficienza, e) e in fondo non piacete a nessuno *e non siete mai piaciuti a nessuno*... ora che tutta questa zavorra estranea è stata eliminata, potete esaminare certe questioni accademiche a un livello di concentrazione che nel vostro manicomio educativo locale era improponibile. E quando vi ci metterete, scoprirete che siete già in possesso di quasi tutto il materiale: si tratta soprattutto, come ho detto, di togliere la ruggine dalle punte del trapano e di dare un'affilatina alla lama della sega.

Inoltre... oh, al diavolo. Se siete in grado di ricordare tutti gli accessori che accompagnano la *mise* migliore, il contenuto della borsetta, la formazione della vostra squadra del cuore o quale CD di un determinato cantante contiene quella certa canzone, siete anche capaci di ricordare la differenza tra un gerundio (forma verbale usata come sostantivo) e un participio (forma verbale usata come aggettivo).

Ho pensato a lungo se includere in questo libro un capitolo dettagliato sulla grammatica. Mi sarebbe anche piaciuto; l'ho insegnata con successo al liceo (dove era nascosta sotto il nome di Business English), e mi è piaciuto studiarla da ragazzo. La grammatica americana non ha la rigidità di quella inglese (un copy britannico dall'istruzione impeccabile riuscirebbe a far sembrare una pubblicità di preservativi con le nervature una sorta di Magna Charta), ma ha un suo ruvido fascino.

Alla fine ho desistito, probabilmente per la stessa ragione per cui William Strunk decise di non ricapitolare le regole fondamentali quando scrisse la prima edizione di *The Elements of Style*: se non le sai, è troppo tardi. E quelli che sono veramente incapaci di assimilare la grammatica, come io sono incapace di eseguire certi giri e certe progressioni sulla chitarra, non troveranno comunque alcuna utilità in un libro come questo. In tal senso io sto predicando al convertito. Permettetemi ciononostante di spingermi un po' più avanti... vorrete essere così buoni?

Il vocabolario usato per parlare o scrivere si organizza in sette parti del discorso (otto, se vogliamo contare le interiezioni come «Oh!» e «Urca!» e «Perdindirindina!»). La comunicazione che si compone di queste parti del discorso deve essere organizzata a partire dalle regole di grammatica sulle quali conveniamo. In mancanza di queste regole, abbiamo confusione e incomprensione. La cattiva grammatica produce cattive frasi. Il mio esempio preferito preso da Strunk e White è il seguente:

> Come madre di cinque, con un altro in arrivo, la mia asse da stiro è sempre aperta.

Nomi e verbi sono le due parti indispensabili della scrittura. In loro assenza nessun gruppo di parole può essere una frase, poiché una frase è, per definizione, un insieme contenente un soggetto (sostantivo) e un predicato (verbo); questa fila di parole comincia con una lettera maiuscola, finisce con un punto fermo e si fonde in un pensiero finito che comincia nella testa dello scrittore e da lì salta in quella del lettore.

Dovete scrivere tutte le volte frasi complete? Non sia mai detto. Se il vostro lavoro consiste solo di frammenti e proposizioni in sospeso, state tranquilli che non verrà a portarvi via la Polizia della Grammatica. Persino William Strunk, quel Mussolini della retorica, riconosceva la deliziosa malleabilità della lingua. «È risaputo», scrive, «che gli scrittori migliori disdegnano le regole della retorica.» Si premura però di aggiungere questa considerazione, che vi sollecito a fare vostra: «Se non è certo di fare bene, [lo scrittore] meglio farà a seguire le regole».

Il fulcro qui è: «Se non è certo di fare bene». Se non avete una conoscenza rudimentale di come le parti del discorso si fondano in frasi coerenti, come potete essere certi di fare bene? Come, se è per questo, stabilire che state facendo male? La risposta, naturalmente, è che non potete. Chi conosce i rudimenti della grammatica trova nel cuore di essa una semplicità confortante, dove è necessario che ci siano solo nomi, le parole che identificano, e verbi, le parole che agiscono.

Prendete un nome qualsiasi, abbinatelo a un verbo, e avrete una frase. Infallibile.

Le rocce esplodono. Jane trasmette. Le montagne volano.

Queste sono tutte proposizioni perfette. Le frasi ottenute in questo modo di solito hanno poco senso razionale, ma anche le più strane (Le prugne glorificano!) hanno un loro apprezzabile peso poetico. La semplicità di una costruzione nome-verbo è utile, al minimo garantisce una rete di salvezza alla vostra scrittura. Strunk e White consigliano cautela nel mettere in fila troppe frasi elementari, ma le frasi semplici forniscono un filo conduttore da seguire quando si teme di perdersi in un groviglio di retorica, tutte quelle proposizioni oggettive e soggettive, quelle frasi modali, relative, quei periodi dalla struttura così complessa. Se cominciate ad avere le vertigini davanti a un così vasto territorio inesplorato (inesplorato quanto meno da voi), ricordatevi semplicemente che le rocce esplodono, Jane trasmette, le montagne volano e le prugne glorificano. La grammatica non è solo una rogna; è anche il bastone al quale aggrapparvi per rimettere in piedi i vostri pensieri e farli camminare. E poi tutte quelle frasi semplici per Hemingway hanno funzionato, no? Anche quando era ubriaco da sbatter via, era e rimaneva un bastardaccio di un genio.

Se volete rinfrescare le vostre conoscenze, fate un salto giù all'angolo e trovatevi una grammatica scolastica, forse lo stesso libro che vi siete portati a casa e avete accuratamente rivestito con carta marrone da pacco quando eravate alle medie. Credo che vi sentirete risollevati e vi feliciterete con voi stessi quando scoprirete che quasi tutto ciò di cui avete bisogno è riassunto nei risvolti di copertina.

3

Nel suo pur breve manuale di stile, William Strunk ha trovato spazio per criticare certi aspetti dell'uso della grammatica e della lingua. Odiava per esempio l'espressione «*Student body*» [corpo studenti], sostenendo che «*studentry*» (e cioè

«*body of students*» [gli studenti]) è un termine più chiaro e non ha quell'eco macabra che sente nella variante precedente. Riteneva «*personalize*» una parola pretenziosa. (Strunk suggerisce di «intestare» la carta da lettere invece di «personalizzare».) Esecrava espressioni come «il fatto che» e «lungo questa linea».

Ho anch'io i miei nemici: penso che quelli che usano espressioni odiose come «a questo punto» e «alla fine del giorno» dovrebbero essere spediti a letto senza cena (e senza carta su cui scrivere, se è per questo). Ci sono però due personali tormenti che riguardano questo livello fondamentale dello scrivere e desidero liberarmene prima di procedere.

I verbi hanno due forme, attiva e passiva. Nella forma attiva, il soggetto della frase fa qualcosa. Nella forma passiva, qualcosa viene fatto al soggetto della frase. Il soggetto subisce l'azione. *Dovete evitare la forma passiva*. Non sono l'unico ad affermarlo; troverete lo stesso consiglio in *The Elements of Style*.

Strunk e White non si soffermano sull'attrazione che hanno molti scrittori per la forma passiva, ma io lo farò; io credo che piacciano agli scrittori timidi per lo stesso motivo per cui agli amanti timidi piacciono i partner passivi. La voce passiva non fa paura. Evita di affrontare l'ansia dell'azione; il soggetto non ha che da chiudere gli occhi e pensare all'Inghilterra, per parafrasare la regina Vittoria. Credo anche che gli scrittori insicuri vedano un tocco di autorevolezza nell'uso dei verbi al passivo, un modo per conferire persino solennità al loro lavoro. Se trovate solenni i manuali di istruzioni e le circolari ministeriali, hanno ragione loro.

Il timido scrive:

La riunione sarà tenuta alle sette

perché una voce interiore gli dice: «Scrivila così e la gente crederà che *sai il fatto tuo*». Sbarazzatevi di questo proditorio pensiero! Non fate i fifoni! Pancia in dentro, petto in fuori, e sparatela papale papale! Scrivete:

La riunione è alle sette.

Là, perdio! Non vi sentite meglio?

Non dico che non c'è posto per la forma passiva. Supponiamo per esempio che un tizio muoia in cucina ma finisca da qualche altra parte.

Il cadavere fu trasportato dalla cucina sul divano in salotto

è un modo accettabile per descrivere l'azione, anche se quel «fu trasportato» mi provoca contrazioni al basso ventre. Lo tollero ma non lo assolvo. Sono invece pronto a sottoscrivere

Freddie e Myra trasportarono il cadavere dalla cucina al divano in salotto.

Si può sapere perché il soggetto della frase debba essere il cadavere? È morto, Santo Cielo! Perdindirindina!

Due pagine di forme passive - in altre parole qualsiasi documento amministrativo, per non parlare di montagne di pessima fiction - mi fanno venire voglia di urlare. È una struttura debole, è obliqua, è spesso anche tortuosa. Sentite questa:

Il mio primo bacio sarà sempre da me ricordato come il modo in cui fu iniziata la mia storia d'amore con Shayna.

Oddio, chi è che ha mollato? Un modo più semplice per esprimere lo stesso concetto, più dolce e anche più efficace, potrebbe essere questo:

La mia storia d'amore con Shayna cominciò con il nostro primo bacio. Non lo scorderò mai.

Non ne sono pienamente soddisfatto perché «con» ricorre due volte in poche parole, ma abbiamo almeno evitato quell'orribile forma passiva.

Avrete forse anche notato quanto è più facile comprendere un concetto quando viene suddiviso in due concetti. Il lettore ne è agevolato e il lettore deve essere sempre la vostra preoccupazione principale; senza il Fedele Lettore, siete solo una voce che blatera nel vuoto. E la posizione di colui che deve ricevere non è poi così comoda. «[Will Strunk] riteneva che il più delle volte il lettore si trovasse in seria difficoltà», scrive E.B. White nella sua introduzione a *The Elements of Style*, «una persona che si dibatte in una palude, e che fosse compito di chiunque cercasse di scrivere [...] prosciugare velocemente quella palude e restituire terreno solido al suo interlocutore, o almeno gettargli una fune.» E ricordate:

Lo scrittore gettò la fune

non

La fune fu gettata dallo scrittore.

Pietà, oh, pietà.

L'altro consiglio che desidero darvi prima di passare al prossimo vassoio della nostra cassetta è questo: l'*avverbio non è vostro amico*.

Gli avverbi, come ricorderete di aver appreso nella vostra versione del corso di «Business English», sono parole che modificano verbi, aggettivi o altri avverbi. Sono quelli che di solito finiscono in *-ly* [-mente]. Gli avverbi, come la forma passiva, devono essere un'invenzione dello scrittore timido. Usando la forma passiva, lo scrittore esprime normalmente la paura di non essere preso sul serio;

è la voce dei maschietti che si fanno i baffi con il lucido da scarpe e delle bambine che marciano per casa sui tacchi alti di mamma. Con gli avverbi lo scrittore

ci dice che ha paura di non essere abbastanza chiaro, di non trasmettere nel modo migliore il concetto o l'immagine.

Consideriamo la frase:

Chiuse la porta saldamente.

Niente di terribile, intendiamoci (almeno il verbo è nella sua forma attiva), ma chiedetevi se «saldamente» è proprio indispensabile. Potreste obiettare che esprime una via di mezzo tra «Chiuse la porta» e «Sbarrò la porta», e non sarò certo io a contraddirvi... ma come la mettiamo con il contesto? Dove è andata a finire tutta quella prosa così espressiva (per non dire emotivamente evocativa) che veniva prima di «Chiuse la porta saldamente»? Non dovrebbe bastarci tutto questo a spiegarci in che modo chiuse la porta? E se la prosa precedente ce lo ha fatto intuire, quel «saldamente» non è una parola in più? Non è pleonastica?

Qualcuno ora mi sta certamente accusando di essere noioso e bacchettone. Smentisco. Io credo che la via per l'inferno sia lastricata di avverbi e sono pronto a salire sui tetti per gridarlo a tutti. Per metterla in altre parole, è come i denti di leone. Ne avete uno nel prato di casa vostra, è grazioso e unico. Se non lo estirpate, però, il giorno dopo ne trovate cinque... cinquanta il giorno dopo ancora... e poi, fratelli e sorelle, il vostro prato sarà *totalmente, completamente* e *dissolutamente* coperto di denti di leone. A quel punto li vedrete per quelle erbacce che sono in realtà, ma a quel punto sarà - *ARGH!!* - troppo tardi.

So essere indulgente con gli avverbi, però. Sì, credetemi. Con un'eccezione: il dialogo. Insisto affinché usiate gli avverbi nel dialogo solo nei casi estremi e speciali... ed evitatelo anche allora, se potete. Tanto per essere sicuri che sappiamo bene di che cosa stiamo parlando, esaminate queste tre frasi:

«Mettilo giù!» gridò lei.
«Ridammelo», supplicò lui, «è mio.»
«Non siate sciocco, Jekyll», disse Utterson.

In queste frasi, «gridò», «supplicò» e «disse» sono verbi che qualificano il parlato. Ora osservate queste correzioni di dubbio gusto:

«Mettilo giù!» gridò lei minacciosamente.
«Ridammelo», supplicò lui angosciosamente, «è mio.»
«Non siate sciocco, Jekyll», disse Utterson sdegnosamente.

Le ultime tre frasi sono tutte più deboli delle tre precedenti e la maggioranza dei lettori se ne sarà accorta subito. «"Non siate sciocco, Jekyll", disse Utterson sdegnosamente» è la migliore; è solo un cliché, mentre le altre due sono decisamente ridicole. Questo schema: verbo di dire con codazzo è anche conosciuto con il nome di *Swifty*, da Tom Swift, l'intrepido inventore, eroe di una serie di racconti avventurosi per ragazzi scritta da Victor Appleton II. Appleton aveva un debole per espressioni come:

«Fai del tuo peggio!» esclamò Tom ardimentosamente.

Oppure:
«Mi ha aiutato mio padre con le equazioni», disse Tom umilmente.

Quand'ero adolescente c'era un gioco che si basava sull'abilità di creare Swifty spiritosi (o presunti tali).

«Mi è venuta l'orticaria», disse prudentemente

per esempio; oppure:

«È ora di tagliare la torta», disse affettatamente.

Quando meditate se introdurre o no un pernicioso dente di leone in un brano di dialogo, vi suggerisco di chiedere a voi stessi se volete davvero scrivere il genere di prosa che potrebbe finire in un gioco di società.

Ci sono scrittori che cercano di aggirare la norma antiavverbio usando un sinonimo di «dire» pompato di steroidi. Il risultato è noto a tutti i lettori di pulp fiction o letteratura di largo consumo:

«Mettete giù quella pistola, Utterson!» crocidò Jekill.
«Non smettere più di baciarmi!» ansimò Shayna.
«Maledetto burlone!» ciangolò Bill.

Non fatelo. Pietà, oh, pietà.

La miglior forma espressiva per chi parla è «disse», come in «lui disse, lei disse, Bill disse, Monica disse». Se volete vedere questa tecnica applicata con rigore, vi invito a leggere o rileggere un romanzo di Larry Mcmurtry, lo Shane del parlato. Sembra misero, visto sulla pagina, ma vi parlo in assoluta sincerità. Mcmurtry si è concesso pochi denti di leone avverbiali nel suo prato. Crede in «lui disse/lei disse» anche in momenti di crisi emotiva (e nei romanzi di Larry Mcmurtry ce ne sono in abbondanza). Fate così anche voi.

Siamo di fronte a un caso di predicare bene e razzolare male? Il lettore ha il sacrosanto diritto di fare questa domanda e io ho il dovere di dare una risposta onesta. Sì. Lo siamo. Basta che diate un'occhiata ad alcuni miei lavori per sapere che sono un normale peccatore come tanti. Me la sono cavata bene nell'evitare la forma passiva, ma ho seminato nelle mie pagine la mia brava dose di avverbi, compresi alcuni (mi vergogno ad ammetterlo) nella descrizione dei dialoghi (senza mai scendere a «crocidare» o «Bill ciangolò», comunque.) Quando lo faccio, sono spinto di solito dalla stessa motivazione di ogni altro scrittore: ho paura che, non facendolo, il lettore non mi capisca.

Sono convinto che la paura sia alla radice di quasi tutta la cattiva scrittura. Quando si scrive per il proprio diletto, questa paura può essere blanda: ho parlato qui

di *timidezza*. Se invece si sta scrivendo per necessità, un compito a scuola, un articolo per un giornale, un brano per un test attitudinale, quella paura può essere intensa. Dumbo si alzò in volo con l'aiuto di una piuma magica; voi potreste essere indotti ad afferrare una forma verbale passiva o uno di quegli odiosi avverbi per la stessa ragione. Prima di farlo, ricordate che Dumbo non aveva bisogno della piuma; la magia era dentro di lui.

Probabilmente sapete benissimo di che cosa state parlando e potete tranquillamente conferire energia alla vostra prosa con forme verbali attive. E probabilmente avete raccontato la vostra storia abbastanza bene da poter confidare che, quando scriverete «lui disse», il lettore saprà in che modo lo disse, in fretta o lentamente, con giovialità o mestizia. Può ben darsi che il vostro interlocutore si stia dibattendo in una palude e senz'altro dovete allora gettargli una fune... ma non c'è bisogno di tramortirlo scaricandogli addosso un cavo d'acciaio.

Scrivere bene è spesso questione di liberarsi dalla paura e dall'ostentazione. L'ostentazione, che comincia con la necessità di definire una scrittura «buona» e un'altra «cattiva», è in sé un atteggiamento che fa paura. Scrivere bene è anche fare scelte buone quando si tratta di stabilire con quali attrezzi lavorare.

Nessuno scrittore è completamente senza peccato su questi temi. Nemmeno E.B. White. Sebbene William Strunk lo avesse tra le sue grinfie quando era ancora un ingenuo laureando alla Cornell (datemeli quando sono giovani e saranno miei per sempre, eh eh eh), e sebbene capisse e condividesse il pregiudizio di Strunk contro la scrittura senza nerbo e il lassismo intellettuale che ne è l'origine, ammette: «Suppongo di aver scritto *il fatto che* un migliaio di volte nello slancio della composizione, di averlo depennato forse cinquecento volte nella fase più riflessiva della revisione. Aver battuto con una media del cinquanta per cento a stagione così inoltrata, aver mancato di trasformare in un'occasione valida la metà di lanci, e lanci così appetitosi, mi rattrista...» Nonostante ciò E.B. White continuò a scrivere per molti anni ancora dopo la sua iniziale riedizione del «libretto» di Strunk nel 1957. Io continuerò a scrivere malgrado qualche stupida svista come:

«Non puoi essere serio», disse Bill incredulo.»(8)

Mi aspetto che voi facciate lo stesso. C'è un nocciolo di semplicità nella lingua inglese e nella sua variante americana, ma è un nocciolo viscido. Io vi chiedo solo di mettercela tutta e ricordatevi che, se scrivere avverbi è umano, scrivere «lui disse» o «lei disse» è divino.

4

Togliete il primo vassoio dalla vostra cassetta degli attrezzi, quello con il vocabolario e gli elementi di grammatica. Nel vassoio sottostante vanno quegli elementi di stile ai quali ho già accennato. Strunk e White offrono i migliori strumenti possibili (e le migliori norme sintattiche), descrivendoli in modo semplice

e chiaro. Sono presentati con gradevole rigore, a cominciare dal genitivo sassone per finire con dei suggerimenti su dove è meglio collocare il vertice di una proposizione. Dicono di metterli alla fine e ciascuno ha diritto alle proprie opinioni, ma io non credo che «Con un martello uccise Frank» sostituirà mai «Uccise Frank con un martello».

Prima di abbandonare gli elementi fondamentali di forma e stile, è doverosa una riflessione sul paragrafo, quella forma di organizzazione che segue il periodo. A questo fine scegliete un romanzo, preferibilmente uno di quelli che non avete ancora letto, dal vostro scaffale (quanto sto per dirvi si applica a quasi ogni genere di prosa, ma poiché io sono un romanziere, è a un romanzo che penso di solito quando parlo di scrittura). Aprite il libro a caso e guardate un paio di pagine. Osservatene la composizione, le righe tipografiche, i margini, e soprattutto gli spazi bianchi dove cominciano e finiscono i paragrafi.

Siamo in grado di giudicare *senza leggere* se il libro che abbiamo scelto sarà facile o difficile, giusto? I libri facili hanno molti paragrafi brevi, in special modo paragrafi di dialogo che possono essere di solo una o due parole in tutto, e un sacco di spazio bianco. Sono ariosi come i coni gelato della Dairy Queen. I libri difficili, quelli pieni di idee, narrazione o descrizioni, hanno un aspetto più ponderoso. Un'aria *densa*. I paragrafi sono importanti per come appaiono quasi quanto per quel che dicono; sono manifesti.

Nella prosa descrittiva, i paragrafi possono (e dovrebbero) essere precisi e funzionali. Un'esposizione di fatti ideale contiene una frase che espone l'argomento seguita da altre che lo spiegano o amplificano. Ecco due paragrafi di quella nota forma di scrittura che chiamiamo «componimento libero» che illustrano questa tecnica semplice ma così efficace:

> Quando avevo dieci anni, avevo paura di mia sorella Megan. Le era impossibile entrare in camera mia senza rompere almeno uno dei miei giocattoli preferiti, di solito il preferito dei preferiti. Il suo sguardo aveva una magica forza strappa scotch; le bastava guardare un manifesto perché solo pochi secondi dopo cascasse. Capi di vestiario a cui ero affezionato scomparivano dall'armadio. Non li portava via (almeno non credo), li faceva solo svanire. Di solito trovavo mesi dopo sotto il letto quell'amata maglietta o le mie Nike predilette, mogie e abbandonate tra riccioli di polvere. Quando Megan era nella mia stanza, gli altoparlanti dello stereo saltavano, le tende a rullo si riarrotolavano con fragore e di solito la lampada sul mio tavolo si spegneva.
>
> Sapeva anche essere crudele in modo cosciente. Una volta Megan mi versò succo di arancia nei cereali. Un'altra mi spremette il dentifricio in fondo alle calze mentre facevo la doccia. E sebbene lei non lo abbia mai ammesso, sono sicuro che tutte le volte che mi addormentavo sul divano durante l'intervallo della partita di football della domenica pomeriggio alla TV, mi strofinava caccole nei capelli.

I componimenti liberi sono in larga misura cose sciocche e futili; se non vi capita di essere assunto per compilare rubriche sul giornale della vostra città, scrivere aria fritta di questo genere è un'abilità che non avrete mai modo di usare nel mondo reale dei centri commerciali con annessa stazione di servizio. Gli insegnanti li assegnano quando non trovano altro modo per farvi sprecare il vostro tempo. L'argomento più famigerato è naturalmente: «Come avete trascorso le vacanze estive». Io ho insegnato scrittura per un anno all'Università del Maine a Orono e avevo una classe piena di atleti e ragazze pompon. A loro i componimenti liberi piacevano, li accoglievano calorosamente come quei vecchi compagni del liceo che erano. Per un intero semestre lottai contro l'impulso di invitarli a scrivere due pagine di buona prosa sul tema: «Se Gesù fosse mio compagno di squadra». A trattenermi fu la sicura e terrifica consapevolezza che la maggior parte di loro si sarebbe gettata nell'impresa con entusiasmo. Qualcuno avrebbe persino pianto negli spasimi della composizione.

Anche nel componimento libero, tuttavia, è possibile constatare la forza del paragrafo come impianto base. Un enunciato seguito da frasi che illustrano e sostengono l'affermazione iniziale richiede che lo scrittore organizzi i suoi pensieri e costituisce anche una buona garanzia contro le digressioni. Nel componimento libero la digressione non è un tabù, è anzi praticamente *de rigueur*, ma è una pessima abitudine in cui cadere se si lavora su argomenti più seri in un'esposizione più formale. Scrivere è un'articolazione raffinata del pensare. Se la vostra tesi di laurea non è organizzata meglio di un tema in classe intitolato: «Perché Shania Twain m'attizza», siete in guai seri.

Nel romanzo il paragrafo è meno strutturato, è piuttosto ritmo che melodia. Più scrivete e più leggete fiction, più scoprirete che i vostri paragrafi si formano da soli. Ed è ciò che volete. Mentre componete è meglio non pensare troppo a dove essi cominciano e finiscono; il trucco è di lasciare che la natura faccia il suo corso. Correggerete più tardi, se non vi piace. È appunto questo lo scopo della riscrittura. Vediamo questo brano:

> La stanza di Big Tony non era come Dale l'aveva immaginata. La luce aveva una strana sfumatura giallastra che gli ricordava i motel economici dove alloggiava, quelli dove chissà perché finiva sempre con una vista panoramica sul parcheggio. La sola immagine appesa era quella di Miss Maggio fissata storta con una puntina. Da sotto il letto spuntava un'unica lucida scarpa nera.
> «Non so perché continui a chiedermi di O'Leary», disse Big Tony. «Pensi che la mia storia cambierà?»
> «Perché, cambierà?» chiese Dale.
> «Quando la tua storia è vera non cambia. La verità è sempre la solita merda noiosa, oggi come domani.»
> Big Tony si sedette, accese una sigaretta, si passò una mano nei capelli.
> «Non vedo quello stronzo di irlandese dall'estate scorsa. Gli ho dato corda perché mi faceva ridere, una volta mi ha mostrato una cosa che aveva scritto

di come sarebbe se Gesù fosse stato nella sua squadra di football al liceo, aveva un disegno di Cristo con il casco e i paraginocchia e tutto quanto, ma che rogna di uno spaccacoglioni che era! Non l'avessi mai visto!»

Big Tony's room wasn't what Dale had expected. The light had an odd yellowish cast that reminded him of cheap motels he'd stayed in, the ones where he always seemed to end up with a scenic view of the parking lot. The only picture was Miss May hanging askew on a push pin. One shiny black shoe stuck out from under the bed.

«I dunno why you keep askin me about O'Leary», Big Tony said. «You think my story's gonna change?»

«Is it?» Dale asked.

«When your story's true it don't change. The truth is always the same boring shit, day in and day out.»

Big Tony sat down, lit a cigarette, ran a hand through his hair.

«I ain't seen that fuckin mick since last summer. I let him hang around because he made me laugh, once showed me this thing he wrote about what it woulda been like if Jesus was on his high school football team, had a picture of Christ in a helmet and kneepads and everythin, but what a troublesome little fuck he turned out to be! I wish I'd never seen him!»

Si potrebbe tenere una lezione di cinquanta minuti su questo breve brano. Comprenderebbe la descrizione del parlato (non è necessaria se sappiamo chi sta parlando; applicazione della Regola 17, tralasciare le parole inutili), la resa fonetica del gergo colloquiale (*«dunno»*, *«gonna»*), l'uso della virgola (non ce ne sono in *«When your story's true it don't change»* perché voglio sentirla pronunciare tutta d'un fiato, senza una pausa), la decisione di non usare l'apostrofo quando nel parlato è saltata una *«g»* [*«askin»*] sono tutti argomenti che riguardano il primo vassoio della cassetta degli attrezzi.

Restiamo comunque ai paragrafi. Osservate come fluiscono, come sia la cadenza ritmica del racconto a stabilire dove ciascuno comincia e finisce. L'incipit è del tipo classico, l'argomento viene inquadrato in una frase d'apertura e quindi sviluppato in quelle che seguono. Altri paragrafi tuttavia hanno la sola funzione di differenziare il modo di parlare di Dale da quello di Big Tony.

Il più interessante è il quinto: *«Big Tony sat down, lit a cigarette, ran a hand through his hair»*. È tutto compreso in una sola frase, mentre i paragrafi illustrativi non si compongono quasi mai di una frase sola. Non è nemmeno una frase molto riuscita sul piano teorico; perché sia costruita in base alle regole, dovrebbe esserci una congiunzione (*and*). Per giunta, qual è lo scopo specifico di questo paragrafo?

Per prima cosa la frase sarà anche tecnicamente carente, ma è efficace nel quadro del brano preso nella sua integrità. La brevità e lo stile telegrafico variano la cadenza e conferiscono freschezza alla scrittura. Il giallista Jonathan Kellerman utilizza questa tecnica con grande successo. In *Survival of the Fittest*, scrive:

L'imbarcazione era dieci metri di liscia e slanciata vetroresina bianca con finiture grigie. Alberi alti, le vele legate. *Satori* dipinto sullo scafo, in nero bordato d'oro. (9)

Si può abusare della frammentazione (e talvolta Kellerman lo fa), ma questa scrittura sincopata può anche essere un ottimo veicolo per una narrazione scorrevole, crea immagini nitide e tensione, offrendo contemporaneamente una variazione alla cadenza normale. L'uso puntiglioso delle norme grammaticali potrebbe irrigidire quel paragrafo a scapito della duttilità. Sono affermazioni che i puristi detestano sentire e le contesteranno fino al loro ultimo respiro, ma sono vere. Il linguaggio non deve indossare sempre giacca e cravatta. Il fine della fiction non è la correttezza grammaticale ma mettere il lettore a proprio agio e poi raccontargli una storia... fargli dimenticare, se è possibile, che è lui o lei che sta leggendo la storia. Il paragrafo di una sola frase è molto più vicino all'esposizione verbale che a quella scritta ed è un bene. Scrivere è seduzione. Parlare bene fa parte della seduzione. Se così non fosse, come mai tante coppie che cominciano la serata a cena finiscono a letto?

Le altre funzioni di questo paragrafo comprendono la regia, una coloritura marginale ma utile di personaggio e ambientazione, e un punto essenziale di transizione. Dall'asserzione della veridicità della sua storia, Big Tony passa ai suoi ricordi di O'Leary. Poiché il personaggio non cambia, la descrizione di Big Tony che si siede e si accende una sigaretta potrebbe aver luogo nel medesimo paragrafo, con il discorso diretto che riprende subito dopo, ma l'autore decide diversamente. Siccome Big Tony sta per cambiare rotta, lo scrittore spezza la sua esposizione verbale in due paragrafi. È una decisione presa istantaneamente nel corso della scrittura, che si basa interamente sul ritmo che sente nella testa. Quel ritmo ha un'origine genetica (Kellerman scrive molti frammenti perché *sente* molti frammenti), ma è anche il risultato delle migliaia di ore che lo scrittore ha trascorso a comporre e delle *decine* di migliaia di ore che può aver trascorso a leggere componimenti altrui.

Io sono pronto ad affermare che è il paragrafo e non la frase l'unità di base della scrittura, il luogo dove si fonda la coerenza e le parole hanno la possibilità di diventare qualche cosa di più di semplici vocaboli. Se deve esserci un momento di accelerazione, esso si manifesta a livello di paragrafo. È uno strumento meraviglioso e flessibile che può essere lungo una sola parola o riempire pagine intere (nel romanzo storico *Paradise Falls* di Don Robertson c'è un paragrafo lungo sedici pagine; in *Raintree county: l'albero della vita* di Ross Lockridge ce ne sono lunghi quasi altrettanto). Bisogna imparare a usarlo bene se si vuole scrivere bene. Questo significa molto esercizio; bisogna imparare il ritmo.

5

Tornate a quel libro che avevate preso dal vostro scaffale. Il peso che sentite nelle mani vi racconta altre cose senza che dobbiate leggere una sola parola. Sulla lunghezza del libro, naturalmente, ma c'è di più: sull'impegno che si è sobbarcato lo

scrittore per la sua creazione, sull'impegno che dovrà metterci il Fedele Lettore per digerirla. Non che lunghezza e peso da soli siano prova di eccellenza; molte narrazioni epiche sono poco più che epiche stronzate: basta che chiediate ai miei critici, che piangono lo sterminio di intere foreste canadesi solo per stampare le mie sciocchezze. Per contro, la brevità non è sempre sinonimo di levità. In certi casi (*I ponti di Madison County*, per esempio), la brevità è di una levità decisamente eccessiva. Ma resta la questione dell'impegno, se un libro è buono o cattivo, un fiasco o un successo. Le parole hanno un peso. Chiedete a chiunque lavori al reparto spedizioni di una tipografia, o nel magazzino di una grande libreria.

Le parole creano periodi; i periodi creano paragrafi; talvolta i paragrafi accelerano e cominciano a respirare. Immaginate, se volete, il mostro di Frankenstein sul suo tavolo. Arriva un fulmine, non dal cielo ma da un umile paragrafo. Forse è il primo paragrafo che vi è veramente riuscito come si deve, qualcosa di così fragile e insieme ricco di possibilità che ne siete impauriti. Vi sentite come si deve essere sentito Victor Frankenstein quando il suo ammasso di pezzi di cadavere cuciti assieme apre i liquidi occhi gialli. *O mio Dio, respira*, vi rendete conto. *Forse addirittura pensa. E adesso che cosa diavolo faccio?*

Passate al terzo livello, naturalmente, e cominciate a scrivere sul serio. Perché non dovreste? Perché avere paura? I falegnami non costruiscono mostri, in fondo; costruiscono case, negozi e banche. Un'asse alla volta quando la costruzione è di legno e un mattone alla volta quando è di mattoni. Voi costruirete un paragrafo alla volta, costruirete usando il vostro vocabolario e la vostra conoscenza di grammatica e stile. Finché sarete equilibrati e sinceri come la vostra livella e userete a dovere il filo a piombo, potrete costruire di tutto, interi palazzi anche, se ne avete l'energia.

È ragionevole costruire interi palazzi di parole? Io credo di sì e che i lettori di *Via col vento* di Margaret Mitchell e *Casa desolata* di Charles Dickens mi capiscano: talvolta persino un mostro non è mostruoso. Talvolta è bellissimo e noi ci innamoriamo di tutta la storia, più di quanto possa sperare di commuoverci qualunque film o programma televisivo. Anche dopo mille pagine non vogliamo abbandonare il mondo che lo scrittore ha fabbricato per noi o i personaggi fantastici che ci vivono. Non vorreste mollarlo dopo duemila pagine, se tante ce ne fossero. La trilogia de *Il signore degli anelli* di J.R.R. Tolkien ne è un esempio perfetto. Mille pagine di hobbit non sono state abbastanza per tre generazioni di appassionati di fantasy dell'era postbellica; anche a voler aggiungere quel palloso pallone di un epilogo intitolato *Il Silmarillion*, non sono state sufficienti. Donde Terry Brooks, Piers Anthony, Robert Jordan, i conigli pellegrini di *La collina dei conigli*, e decine di altri. Gli autori di questi libri creano gli hobbit perché spinti dall'amore e dalla nostalgia; cercano di resuscitare Frodo e Sam dai Grey Haven perché non c'è più Tolkien a farlo per loro. Fondamentalmente stiamo solo discutendo di una capacità acquisita, ma non siamo tutti d'accordo che talvolta le capacità più elementari sanno dare origine a cose ben al di là delle nostre aspettative? Stiamo parlando di attrezzi e falegnameria, di parole e stile... ma mentre procediamo, farete bene a ricordare che stiamo parlando anche di magia.

Sullo scrivere

Non ci sono cani cattivi, dice il titolo di un popolare manuale di addestramento, ma non andate a raccontarlo al genitore di un bambino che è stato morsicato da un pitbull o da un rottweiler; è facile che vi spappoli il naso. E per quanto io desideri incoraggiare l'uomo o la donna che tenta per la prima volta di scrivere seriamente, non so mentire dicendo che non ci sono cattivi scrittori. Spiacente, ma ci sono *un sacco* di cattivi scrittori. Alcuni lavorano nelle redazioni dei giornali, anche quelli che leggete voi, di solito recensiscono produzioni teatrali o pontificano sulle squadre sportive locali. Alcuni si sono disegnati con l'inchiostro una via fino ai Caraibi, lasciando dietro di sé una scia di avverbi pulsanti, personaggi di legno e raccapriccianti forme passive. Altri tengono duro alle recite di poesie con i loro dolcevita neri e calzoni nocciola tutti spiegazzati; declamano ridicolaggini in versi su «le mie rabbiose tette lesbiche» e «il vicolo inclinato dove invocai il nome di mia madre».

Gli scrittori si raccolgono nella piramide che vediamo crearsi in tutte le aree del talento e della creatività umani. Alla base ci sono gli scrittori cattivi. Sopra di loro c'è un gruppo un po' più piccolo ma ancora nutrito e rispettabile; costoro sono gli scrittori competenti. Potete trovare anche loro nelle redazioni dei giornali che leggete, o sugli scaffali della libreria che frequentate, o alle letture di poesia. Sono persone che capiscono che anche se una lesbica può essere arrabbiata, le sue tette restano tette.

Il livello superiore è più ristretto. Contiene gli scrittori veramente bravi. Sopra di loro, sopra quasi tutti noi, ci sono gli Shakespeare, i Faulkner, gli Yeats, gli Shaw e le Eudora Welty. Questi sono i geni, casi divini, provvisti di una dote che, se già sfugge alla nostra comprensione, ancor più ci è irraggiungibile. Diamine, la maggior parte dei geni non riescono a comprendere se stessi e molti di loro hanno condotto una vita infelice, rendendosi conto (almeno in parte) di non essere altro che fenomeni fortunati, la versione intellettuale di fanciulle scappate di casa per andare a fare le modelle perché, caso vuole, sono nate con gli zigomi giusti e una forma di seno che va di moda.

Mi avvicino al cuore di questo libro con due temi, entrambi semplici. Il primo è che la buona scrittura si basa sulla padronanza dei fondamentali (vocabolario, grammatica, elementi di stile) e sul fatto che la vostra cassetta degli attrezzi contenga, al terzo livello, gli strumenti giusti. Il secondo è che, sebbene sia impossibile estrarre uno scrittore competente da un cattivo scrittore, e sia ugualmente impossibile tirar fuori un grande scrittore da uno bravo, è invece possibile, con molto duro lavoro, dedizione e aiuti tempestivi, trasformare in bravo uno scrittore che è solo competente.

Temo che questo mio concetto sia respinto da molti critici e numerosi insegnanti di scrittura. Molti di costoro sono di larghe vedute in politica ma arroccati

sui propri principi nei rispettivi campi di attività. Uomini e donne pronti a scendere in strada per protestare contro l'esclusione degli afroamericani o dei nativi americani (mi immagino che cosa avrebbe detto il signor Strunk di questi termini politicamente corretti ma così goffi) dal country club locale sono spesso gli stessi uomini e le stesse donne che dicono ai loro allievi che la capacità di scrivere è fissa e immutabile; se scarso sei, scarso resterai. Anche se si conquisterà la stima di uno o due critici influenti, lo scrittore si porterà sempre dietro la reputazione precedente, come una rispettabile donna sposata che è stata un po' troppo esuberante da ragazza. Certa gente non dimentica mai, tutto qui, e gran parte della critica letteraria ha la sola funzione di consolidare l'inaccessibilità di una casta che è antica quanto lo snobismo intellettuale che la nutre. Oggi Raymond Chandler può essere riconosciuto come un'importante figura nella letteratura americana del ventesimo secolo, una voce che precocemente descrisse l'anomia della vita urbana negli anni seguenti la seconda guerra mondiale, ma ci sono molti critici che respingerebbero un simile giudizio tout court. È un imbrattacarte! esclamerebbero indignati. Un imbrattacarte con delle pretese! La specie peggiore! La specie di coloro che pensano di potersi far passare per uno di *noi*!

I critici che cercano di affrancarsi da questo indurimento delle arterie intellettuali incontrano di solito scarso successo. I loro colleghi accetteranno forse di accogliere Chandler alla mensa dei grandi, ma è probabile che lo faranno sedere sotto il tavolo. E ci saranno sempre quei bisbigli: *È uno del giro del pulp, sai... però si comporta abbastanza bene, nonostante tutto, vero?... sai che negli anni Trenta scriveva per* «Black Mask»... *sì, deplorevole*...

Persino Charles Dickens, lo Shakespeare del romanzo, viene costantemente attaccato dalla critica per via dei suoi temi spesso sensazionalistici, la sua inarrestabile fecondità (quando non creava romanzi, creava figli con sua moglie) e, naturalmente, il suo successo tra i lettori incolti del tempo suo e nostro. Critici e studiosi hanno sempre diffidato del successo popolare. Spesso la loro diffidenza è giustificata. In altri casi è solo una scusa per non pensare. Nessuno riesce a essere intellettualmente accidioso quanto una persona davvero intelligente; dai all'intelligente tanto così di un'occasione e tirerà i remi in barca lasciandosi portare alla deriva... dormendo fino a Bisanzio, potremmo dire.

Dunque, sì, mi aspetto di essere accusato da alcuni di propugnare una filosofia all'insegna dell'allegra insipienza, difendendo al contempo la mia men che immacolata reputazione, e di incoraggiare persone che «non sono proprio al nostro livello, vecchio mio» a presentare domanda di iscrizione al country club. Credo di poterlo sopportare. Ma prima di andare avanti, lasciatemi ripetere la mia premessa di fondo: se siete cattivi scrittori, nessuno vi può aiutare a diventare bravi e nemmeno competenti. Se siete bravi e volete diventare ottimi... *perdindirindina*.

Ciò che segue è tutto quello che so su come scrivere della buona fiction. Sarò il più conciso possibile, perché il vostro tempo è prezioso e altrettanto è il mio, e sappiamo bene che le ore che passiamo a chiacchierare sulla scrittura sono ore che non passiamo a *praticarla*. Sarò il più ottimista possibile, perché è nella mia natura e perché amo questo mestiere. Voglio che lo amiate anche voi. Ma se non volete

spaccarvi il culo, è inutile che cerchiate di scrivere bene, accontentatevi del vostro livello e siate felici così. C'è una Musa (per tradizione le Muse sono femmine, ma la mia è un maschio; ho paura che dovremo adattarci), ma non la vedrete arrivare svolazzando nella stanza in cui scrivete a spargere polverina magica creativa sulla vostra macchina per scrivere o computer che sia. Vive sottoterra. È un tipo da cantine. Dovrete scendere al suo livello e quando sarete laggiù dovrete attrezzargli un appartamento dove vivere. Dovrete, in altre parole, sobbarcarvi tutto il lavoro pesante mentre «la Musa» se ne starà seduto a fumare sigari e ad ammirare le coppe che ha vinto al bowling fingendo di non vedervi. A voi sembra giusto? Sembra giusto a me. Non sarà un gran che nell'aspetto, quella Musa maschio, e non sarà un gran che come conversatore (io dal mio ottengo soprattutto brontolii scorbutici, se non è in servizio), ma ha l'ispirazione. È giusto che facciate voi tutto il lavoro e consumiate tutte le vostre energie, perché il tizio con il sigaro e le alucce ha una borsa piena di magia. C'è roba là dentro che può cambiare la vostra vita.

Credetemi, lo so.

1

Se volete fare gli scrittori, ci sono due esercizi fondamentali: leggere molto e scrivere molto. Non conosco stratagemmi per aggirare questa realtà, non conosco scorciatoie.

Io sono un lettore lento, però mando giù solitamente dai settanta agli ottanta libri all'anno, soprattutto romanzi. Non leggo per imparare il mestiere; leggo perché mi piace leggere. È quello che faccio la sera, nella mia poltrona blu. Analogamente, non leggo romanzi per studiare l'arte della fiction, ma semplicemente perché mi piacciono le storie. Tuttavia si instaura un processo di apprendimento. Ogni libro che aprite ha la sua o le sue lezioni da offrirvi, e abbastanza spesso i libri brutti hanno da insegnarvi di più di quelli belli.

Quando ero alle scuole medie, mi capitò tra le mani un romanzo in edizione tascabile di Murray Leinster, uno scrittore pulp di fantascienza che scrisse soprattutto negli anni Quaranta e Cinquanta, quando riviste come *Amazing Stories* pagavano un penny a parola. Avevo letto altri libri di Leinster e lo conoscevo abbastanza bene da sapere che la qualità della sua scrittura era altalenante. Quella storia in particolare, sulle estrazioni minerarie nella cintura degli asteroidi, fu uno dei suoi sforzi meno riusciti. Lo dico con magnanimità. Era per la verità un romanzo terribile, una storia popolata di personaggi privi di spessore in una trama dagli sviluppi grossolani. Peggio di tutto (o così sembrò a me allora), Leinster si era innamorato del vocabolo *«zestful»* [entusiasta]. I personaggi guardavano avvicinarsi asteroidi ricchi di minerali con *«zestful smiles»* [sorrisi entusiasti]. I personaggi si sedevano per cenare a bordo della loro astronave mineraria con *«zestful anticipation»* [entusiasta aspettativa]. Sul finire del libro, l'eroe stringeva la pettoruta eroina bionda in uno *«zestful embrace»*. Per me era l'equivalente letterario di una vaccinazione contro il vaiolo: io non ho

mai, per quanto sappia, usato la parola *«zestful»* in un romanzo o un racconto. Volendo Iddio, mai la userò.

Asteroid Miners (che non era il titolo ma ci va vicino) è stato un libro importante per la mia carriera di lettore. Quasi tutti ricordano come hanno perso la verginità e quasi tutti gli scrittori ricordano il primo libro che hanno posato pensando: io posso fare meglio di così. Cavoli, ma io faccio meglio di così! Che cosa c'è di più incoraggiante per lo scrittore alle prime armi che accorgersi che il proprio lavoro è migliore di quello di qualcuno che viene pagato per il suo?

Non c'è modo migliore di imparare che leggendo prosa brutta: un romanzo come *Asteroid Miners* (oppure *La valle delle bambole*, *Fiori senza sole e I ponti di Madison County*, per menzionarne solo alcuni) vale un semestre in una buona scuola di scrittura creativa, anche a volerci includere le conferenze di qualche ospite superstar.

La buona scrittura, dal canto suo, ammaestra l'apprendista scrittore in stile, eleganza nella narrazione, meccanismi efficaci nello sviluppo della trama, creazione di personaggi credibili e sincerità narrativa. Un romanzo come *Furore* può far vibrare lo scrittore novello di disperazione e di sana, tradizionale invidia - «Non sarò mai capace di scrivere qualcosa di così bello nemmeno a vivere mille anni» - ma questi sentimenti possono servire anche da sprone, invogliandolo a lavorare con maggior impegno e a puntare più in alto. Sentirsi travolti da una grande storia magistralmente raccontata, esserne schiacciati, per la verità, rientra nella necessaria formazione di ogni scrittore. Non puoi sperare di travolgere qualcuno con la forza della tua penna se non ci sei passato prima tu.

Dunque leggiamo per assaggiare la mediocrità e sentirci una schifezza; è un'esperienza che ci aiuta a riconoscere l'orrore quando comincia ad affiorare nel nostro lavoro, e a starne alla larga. Leggiamo anche per misurarci con la grandezza e il talento, per farci un'idea di tutto ciò che si può fare. E leggiamo per sperimentare stili diversi.

Potreste ritrovarvi ad adottare uno stile che trovate particolarmente emozionante e in questo non c'è niente di male. Quando da ragazzo leggevo Ray Bradbury, scrivevo come Ray Bradbury. Tutto era verde e mirabile e visto attraverso una lente appannata da un velo di nostalgia. Quando lessi James M. Cain, tutto quello che scrivevo diventò asciutto, nudo e crudo. Quando lessi Lovecraft, la mia prosa divenne rigogliosa e bizantina. Negli anni dell'adolescenza scrissi racconti in cui si mescolavano tutti questi stili diversi in un minestrone abbastanza comico. Questa sorta di cocktail stilistico è una parte necessaria nello sviluppo dello stile di ciascuno di noi, ma non avviene nel vuoto. Bisogna leggere a tutto campo e nello stesso tempo raffinare (e ridefinire) costantemente il proprio lavoro. Mi è difficile credere che le persone che leggono molto poco (e in alcuni casi per nulla) possano ambire a scrivere e addirittura a piacere, ma so che è così. Se avessi un nichelino per ogni persona che mi ha detto di voler fare lo scrittore ma «non avere tempo di leggere», potrei comperarmi una gran bella bistecca. Posso essere schietto? Se non avete tempo di leggere, non avete tempo (né gli strumenti) per scrivere. Tutto qui.

La lettura è il centro creativo della vita di uno scrittore. Io porto con me un libro dovunque vada e vedo che ci sono una quantità di occasioni per leggere qualche pagina. Il trucco sta nell'insegnare a se stessi a leggere anche centellinando e non solo a lunghe sorsate. Le sale d'aspetto sono state fatte per i libri, lo sappiamo tutti. Ma lo stesso vale per il teatro prima dello spettacolo, le lunghe e noiose code a un qualsiasi sportello, e per quel luogo che sta in testa alla classifica di tutti noi: il cesso. Si può persino leggere guidando, grazie alla rivoluzione dell'audiolibro. Nella mia quota annuale, dai sei ai dodici titoli sono su audiocassetta. Quanto a tutte le splendide trasmissioni radiofoniche che vi perdete, suvvia: quante volte si possono riascoltare i Deep Purple che cantano *Highway Star*?

Leggere a tavola è considerato maleducato nella buona società, ma se volete aver successo come scrittore, l'educazione deve essere almeno al secondo posto nella vostra scala delle priorità. Al gradino più basso è bene che stia la buona società e ciò che si aspetta da voi. Se intendete scrivere in totale onestà, i vostri giorni come membro della buona società sono comunque contati.

Dove altro potete leggere? C'è sempre il tapis roulant, o quale che sia l'attrezzo che usate alla vostra palestra per fare esercizi di aerobica. Io tento di muovermi per un'ora tutti i giorni e credo che diventerei pazzo senza la compagnia di un buon romanzo. Oggi la televisione è arrivata dappertutto, anche nelle palestre, ma la TV, mentre fate ginnastica o siete altrimenti occupati, è più o meno l'ultima cosa al mondo di cui ha bisogno l'aspirante scrittore. Se mentre fate ginnastica non potete fare a meno delle ultime analisi politiche o degli aggiornamenti del mercato azionario o dei risultati sportivi in tempo reale, è ora di interrogarvi sulla serietà della vostra intenzione di diventare scrittore. Dovete essere disposti a imboccare senza riserve la via dell'immaginazione e questo significa, temo, che dovrete rinunciare a giornalisti, opinionisti e conduttori. Leggere richiede tempo e il «capezzolo di vetro» ne ruba troppo.

Una volta svezzati dall'effimero bisogno di TV, si scopre di solito tutta la gioia della lettura. Vorrei aggiungere che spegnere quella scatola blaterante migliorerà con tutta probabilità non solo la qualità della vostra scrittura ma anche la qualità della vostra vita. È davvero un sacrificio così doloroso? Quante repliche di *Frasier* e *E.R.* ci vogliono perché la vostra vita vi sembri completa? Quanti consigli per gli acquisti dovete ascoltare? Quante botta-e-risposta di tuttologi di economia avete bisogno di sorbirvi? Mamma mia, chiudetemi la bocca. Non ho altro da aggiungere.

Quando aveva circa sette anni, mio figlio Owen si innamorò della E Street Band di Bruce Springsteen, in particolare di Clarence Clemons, il corpulento sassofonista. Owen decise che avrebbe imparato a suonare come Clarence. Io e mia moglie ne fummo divertiti e compiaciuti. Alimentammo anche in noi la speranza, come ogni genitore del mondo, che nostro figlio rivelasse del talento, che fosse magari un bimbo prodigio. Per Natale regalammo a Owen un sax tenore e un corso di lezioni con Gordon Bowie, uno dei musicisti della nostra zona. Poi incrociammo le dita e ci affidammo alla speranza.

Sette mesi più tardi proposi a mia moglie di sospendere le lezioni di sax, se Owen fosse stato d'accordo. Lui lo fu, e con palpabile sollievo. Non aveva avuto il

coraggio di confessarlo, visto che era stato proprio lui a chiedere il sax, ma sette mesi gli erano bastati perché si rendesse conto che, per quanto amasse il suono potente di Clarence Clemmons, il sax non era cosa per lui: Dio non gli aveva donato quel particolare talento.

Io lo sapevo, non perché Owen avesse smesso di esercitarsi, ma perché lo faceva solo nei periodi che gli aveva assegnato il signor Bowie: mezz'ora dopo la scuola per quattro giorni la settimana, più un'ora durante i weekend. Owen aveva imparato le note e le scale, non gli mancavano memoria, polmoni e buona coordinazione tra occhi e mani, ma non lo avevamo mai sentito partire per una tangente, sorprendere se stesso con qualcosa di nuovo, bearsi della propria musica. E appena finivano gli esercizi, lo strumento ritornava nel suo astuccio e lì restava fino alla prossima lezione o alla prossima esercitazione. Ciò che ne deducevo io era che tra il sax e mio figlio non si sarebbe mai stabilito un rapporto di gioco; sarebbe stato per sempre un provare e riprovare. Non bene. Se non c'è gioia, non va bene. È meglio dedicarsi ad altro, dove le scorte di talento siano superiori e sia più alto il grado di divertimento.

Il talento toglie significato all'idea stessa di esercizio; quando si trova qualcosa per il quale si ha talento vero, la si fa (qualunque cosa sia) fino a farsi sanguinare le dita o cascare gli occhi dalla testa. Anche se non c'è nessuno ad ascoltare (o a leggere o a guardare), ogni sessione è un'esibizione di bravura, perché il creatore ne è felice. Forse persino estasiato. Questo si applica alla lettura e alla scrittura quanto alla pratica di uno strumento musicale, all'uso di una mazza da baseball, a un giro di pista d'atletica. Il serio programma di lettura e scrittura che sostengo, vale a dire dalle quattro alle sei ore al giorno, non sembrerà gravoso se queste attività vi piacciono e avete attitudine per esse; può ben darsi che abbiate già messo in atto un programma di questo genere. Se pensate però di aver bisogno di chiedere il permesso per dedicarvi a tutta la lettura e la scrittura che il vostro piccolo cuore desidera, consideratelo pure immediatamente concesso dal sottoscritto.

L'aspetto veramente importante della lettura è che favorisce una disinvolta intimità con il processo della scrittura; si mette piede nel paese dello scrittore con tutti i documenti più o meno in ordine. La lettura costante vi trascinerà in un luogo (una disposizione mentale, se vi va questa definizione) dove potrete scrivere di gusto e senza imbarazzi. Vi offre anche una conoscenza sempre crescente di quanto è stato fatto e quanto no, di che cosa è trito e che cosa fresco, di che cosa vive sulla pagina e che cosa ci muore (o è già defunto). Più leggete, meno correrete il rischio di rendervi ridicoli con la penna o il computer.

2

Se «leggere molto, scrivere molto» è un comandamento - e vi assicuro che lo è - il «molto» scrivere a quale quantità corrisponde? Varia naturalmente da scrittore a scrittore. Uno dei miei aneddoti preferiti sull'argomento, probabilmente più mito che realtà, riguarda James Joyce. (Se ne sono raccontate più d'una su Joyce. La mia storia

preferita in assoluto è che, quando cominciò a difettargli la vista, prese a scrivere indossando una divisa da lattaio. Convinto, si presume, che riflettesse sulla sua pagina la luce del sole.) Un giorno, andandolo a trovare, un amico lo avrebbe trovato *riverso sullo scrittoio in un atteggiamento di profonda disperazione*.

«James, che cosa c'è che non va?» avrebbe chiesto l'amico. «È il lavoro?»

Joyce avrebbe assentito senza nemmeno sollevare la testa e guardare l'amico. Era naturalmente il lavoro; non lo era sempre?

«Quante parole hai scritto oggi?» avrebbe domandato l'amico.

E Joyce (sempre in preda alla disperazione, sempre con la faccia posata sulla scrivania): «Sette».

«Sette? Ma James... è *ottimo*, almeno per te!»

«Sì», avrebbe risposto Joyce alzando finalmente la testa. «Suppongo di sì... ma non so in che *ordine* vanno!»

All'estremo opposto ci sono scrittori come Anthony Trollope.

Scriveva romanzi gigamentali (*Can You Forgive Her?* [Potrai mai perdonarla?] ne è un buon esempio; per un pubblico moderno si potrebbe reintitolare *Can You Possibly Finish It?* [Potrai mai finirlo?]), e li sfornava con sorprendente regolarità. Era impiegato all'ufficio postale britannico (le cassette rosse dove imbucare la posta in giro per tutta la Gran Bretagna sono una sua invenzione); scriveva per due ore e mezzo tutte le mattine prima di recarsi al lavoro. Non erano ammesse né deroghe né variazioni. Se allo scoccare delle due ore e mezzo era a metà di una frase, la lasciava incompleta fino al mattino dopo. E quando gli accadeva di finire uno dei suoi pesi massimi da seicento pagine con ancora quindici minuti da trascorrere a tavolino, scriveva «fine», metteva da parte il manoscritto e cominciava a lavorare a un libro nuovo.

John Creasey, giallista britannico, scrisse cinquecento (sì, avete letto bene) romanzi sotto dieci nomi diversi. Io ne ho scritti trentacinque o giù di lì, alcuni di lunghezza trollopiana, e sono considerato prolifico, ma al cospetto di Creasey sono decisamente stitico. Alcuni altri romanzieri contemporanei (tra i quali Ruth Rendell/Barbara Vine, Evan Hunter/Ed Mcbain, Dean Koontz e Joyce Carol Oates) hanno sicuramente scritto non meno di me; alcuni molto di più.

Dall'altra parte - la parte di James Joyce - c'è Harper Lee, che scrisse un solo libro (il brillante *Il buio oltre la siepe*). Un numero imprecisato che annovera James Agee, Malcolm Lowry e Thomas Harris (finora) ne ha scritti meno di cinque. Va benissimo, tuttavia io mi chiedo sempre due cose su queste persone: quanto tempo hanno impiegato per scrivere i libri che hanno effettivamente scritto e che cosa hanno fatto nel resto del tempo? Lavoravano a maglia? Organizzavano vendite di beneficenza parrocchiali? Glorificavano le prugne? Sono un po' supponente, forse, ma, credetemi, sono anche sinceramente curioso. Se Dio ti ha messo a disposizione qualcosa che sai fare, perché in nome di Dio non lo fai?

Io ho uno schema preciso. La mattina appartiene al nuovo, il lavoro che ho attualmente in cantiere. Il pomeriggio è per il riposo e le lettere. La sera per la lettura, la famiglia, le partite dei Red Sox alla TV e quelle revisioni che non possono attendere. Fondamentalmente è la mattina che riservo alla scrittura.

Quando comincio a lavorare a un progetto, non mi fermo e non rallento se non è strettamente indispensabile. Se non scrivo tutti i giorni, nella mia mente i personaggi cominciano ad appassire, cominciano a *somigliare* a personaggi invece che a persone reali. Il filo narrativo della storia comincia ad arrugginire e io comincio a perdere contatto con la trama e il ritmo. Peggio ancora, comincia a svanire l'emozione di sviluppare qualcosa di nuovo. Il lavoro comincia a *sembrare* lavoro e per la maggior parte degli scrittori questo è l'alito della morte. La scrittura è al meglio - sempre, sempre, sempre - quando per lo scrittore è una specie di gioco ispirato. Io posso scrivere a sangue freddo, se devo, ma mi sento al massimo quando è *fresco* e quasi troppo caldo da maneggiare.

Avevo l'abitudine di dire agli intervistatori che scrivevo tutti i giorni eccetto Natale, il Quattro Luglio e il giorno del mio compleanno. Era una bugia. La dicevo perché se si accetta un'intervista bisogna poi dire *qualcosa*, e viene meglio se non è qualcosa di totalmente insipido. E poi non volevo passare per uno stacanovista fanatico (già stacanovista mi bastava). La verità è che quando scrivo, scrivo tutti i giorni, fanatico o no. Ciò significa *anche* il giorno di Natale, il Quattro Luglio e il giorno del mio compleanno (alla mia età si cerca comunque di far finta di niente). E quando non lavoro, non lavoro affatto, sebbene in questi periodi di stasi totale mi senta di solito alla deriva e abbia difficoltà a dormire. Per me non lavorare è il vero lavoro. Quando sto scrivendo è tutto gioco e anche i momenti peggiori che mi capita di passare alla scrivania sono comunque una pacchia.

Una volta ero più veloce; uno dei miei libri (*L'uomo in fuga*) fu scritto in una sola settimana, un'impresa che forse John Creasey avrebbe apprezzato (anche se ho letto che lui scrisse alcuni dei suoi gialli in *due giorni*). Credo che a rallentarmi sia stato l'aver smesso di fumare; la nicotina è un fantastico catalizzatore di sinapsi. Il problema è naturalmente che mentre ti aiuta a creare, intanto t'ammazza. Ritengo in ogni caso che la prima stesura di un libro, anche se lungo, non dovrebbe prendere più di tre mesi, il tempo di una stagione. Oltre questo limite, almeno per me, la storia comincia ad avere uno strano sapore di estraneità, come una comunicazione dal dipartimento degli Affari Pubblici della Romania, o una trasmissione in onde ultracorte durante un periodo di potenti tempeste solari.

Mi piace produrre dieci pagine al giorno, per un totale di duemila parole. Sono centottantamila parole in tre mesi, una lunghezza soddisfacente per un libro, qualcosa in cui il lettore può perdersi felicemente, se la storia è ben raccontata e non perde freschezza. Ci sono certi giorni in cui quelle dieci pagine vengono di getto e alle undici e mezzo del mattino sono già in pista, arzillo come un grillo. Più spesso, invecchiando, mi ritrovo a pranzare alla scrivania e a finire il lavoro della giornata nelle prime ore del pomeriggio. Qualche volta, quando non mi vengono le parole, sono ancora lì a pomeriggio inoltrato. Pazienza. Ma solo in circostanze eccezionali mi concedo di sospendere prima di aver scritto le mie duemila parole.

L'ingrediente principale per una produzione regolare (trollopiana?) è un'atmosfera serena. È difficile persino per lo scrittore più prolifico lavorare in un ambiente in cui allarmi e provvisorietà sono la regola e non l'eccezione. Quando mi chiedono del «segreto del mio successo» (un concetto assurdo, questo, ma al quale è

impossibile sottrarsi), qualche volta rispondo che ne ho due: mi sono mantenuto fisicamente in salute (almeno fino a quando un minivan non mi ha investito sul ciglio di una strada nell'estate 1999) e sono rimasto sposato. È una buona risposta perché archivia la domanda e perché contiene un elemento di verità. L'abbinamento di un fisico sano e una relazione stabile con una donna autosufficiente che non si fa menare per l'aia né da me né da nessuno ha reso possibile la continuità della mia vita professionale. E credo che sia vero anche il contrario: che il mio scrivere e il piacere che ne deriva abbiano contribuito alla stabilità della mia salute e della mia vita domestica.

3

Si può leggere dappertutto, o quasi, ma quando si tratta di scrivere, i tavoli delle biblioteche, le panchine nei parchi e gli alloggi temporanei dovrebbero essere un'ultima risorsa. Truman Capote diceva che lavorava al meglio nelle camere dei motel, ma è un'eccezione; la maggior parte di noi lavora al meglio in un posto proprio. Finché non l'avrete, troverete molto difficile prendere sul serio la vostra nuova decisione di mettervi a scrivere.

Non c'è bisogno che il vostro luogo di scrittura sia sontuoso e non vi è necessario uno scrittoio con alzata a saracinesca in cui riporre i vostri strumenti di scrittura. Io ho scritto i miei primi due romanzi pubblicati, *Carrie* e *Le notti di Salem*, su una roulotte, battendoli sui tasti dell'Olivetti portatile di mia moglie e tenendo in bilico sulle cosce uno scrittoio da bambini; si dice che John Cheever scrivesse nello scantinato del palazzo di Park Avenue in cui abitava, giù vicino alla caldaia. Il luogo può essere umile (probabilmente è bene che lo sia, come mi sembra di aver già accennato), e ha in realtà bisogno di un solo elemento: una porta che si abbia la voglia di chiudere. La porta chiusa è il vostro modo per comunicare al mondo e a voi stessi che fate sul serio; vi siete impegnati a scrivere senza mezzi termini e intendete andare fino in fondo.

Nel momento in cui entrate nel vostro nuovo luogo di scrittura e chiudete la porta, dovete aver stabilito un traguardo quotidiano da raggiungere. Come per l'esercizio fisico, per cominciare conviene proporsi un obiettivo modesto, per non lasciarsi scoraggiare. Io suggerisco un migliaio di parole al giorno e, visto che mi sento magnanimo, vi suggerisco anche di concedervi un giorno di libertà alla settimana, almeno per cominciare. Non di più, perché perdereste lo slancio e l'immediatezza della vostra storia. Fissato il traguardo, siate rigorosi nel tenere quella porta chiusa finché non sarà stato raggiunto. Giù la testa e via andare, mille parole, sulla carta o su un floppy. In un'intervista di molto tempo fa (credo che fosse per la promozione di *Carrie*), il conduttore di un talk show radiofonico mi chiese come scrivevo. La mia risposta, «Una parola alla volta», lo disorientò. Credo che stesse cercando di capire se stavo scherzando o no. Non scherzavo. Alla fine, è sempre così semplice. Che sia un epigramma o una trilogia epica come *Il Signore degli anelli*, è un lavoro che si realizza sempre e solo mettendo una parola dietro l'altra. La porta

chiude fuori il resto del mondo; serve anche a chiudere dentro voi e a mantenervi concentrati su ciò che state facendo.

Se possibile, nel locale in cui scrivete non dovrebbe esserci il telefono, meno che mai devono esserci il televisore o dei videogame con cui trastullarvi. Se c'è una finestra, accostate le tende o gli scuri a meno che dia su un muro uniforme. Per qualsiasi scrittore, ma per il principiante in particolare, è opportuno eliminare ogni possibile distrazione. Se continuerete a scrivere, filtrerete con naturalezza tutte queste distrazioni, ma all'inizio è meglio toglierle di mezzo prima di cominciare a scrivere. Io lavoro avvolto da musica ad alto volume - ho sempre avuto una predilezione per l'hard rock di gruppi come AC/DC, Guns 'n Roses e Metallica - ma per me la musica è solo un altro modo per chiudere fuori il mondo. Mi circonda, mi separa dalla quotidianità. Quando scrivete, volete pur liberarvi del mondo, non è vero? È ovvio. Quando state scrivendo, state creando i vostri mondi.

Direi che stiamo parlando in realtà di sonno creativo. Come la vostra camera da letto, quella in cui scrivete deve garantire il massimo di privacy, un luogo dove andare a sognare. La disciplina nell'orario: inizio più o meno sempre alla stessa ora e fine quando avete messo sulla carta o su un dischetto le vostre mille parole serve ad abituarvi, a prepararvi a sognare proprio come vi preparate a dormire quando vi coricate più o meno alla stessa ora tutte le sere e dopo aver ripetuto sempre più o meno le medesime operazioni. Nello scrivere e nel dormire impariamo a interrompere le attività fisiche mentre al contempo incoraggiamo la mente a staccarsi dalla routine intellettuale del nostro vivere quotidiano. E come la mente e il corpo si abituano a un certo quantitativo di sonno, diciamo sei, sette, forse le otto ore raccomandate per ogni notte, così da svegli si può addestrare la mente a dormire in modo creativo e a sviluppare quei sogni a occhi aperti le cui vivide immagini sono ottime opere di fiction.

Ma avete bisogno della stanza, avete bisogno della porta e avete bisogno della risolutezza a tenerla chiusa. E avete bisogno anche di un obiettivo concreto. Più vi atterrete a questi punti fondamentali, più facile diventerà l'atto di scrivere. Non attendete «la Musa». Vi ho detto che è un tipo dalla testa dura, che non si lascia commuovere dalle tergiversazioni creative. Qui non si sta discutendo della tavoletta Ouija o del mondo degli spiriti, bensì di un mestiere fra tanti, come posare tubi o guidare Tir. Il vostro compito è far sì che «la Musa» sappia dove sarete tutti i giorni dalle nove o sette che siano fino alle tre. Se lo sa, vi assicuro che presto o tardi comincerà a venirvi a trovare, masticando il suo sigaro ed elargendo la sua magia.

4

Dunque eccovi nella vostra stanza con le persiane serrate, la porta chiusa e il telefono staccato. Avete fatto saltare in aria il televisore e vi siete impegnati a scrivere mille parole al giorno, a qualunque costo. Ora viene l'interrogativo chiave: di che cosa scriveremo? E l'altrettanto fondamentale risposta: di qualunque cosa avremo voglia. Assolutamente qualsiasi cosa... *se diremo la verità*.

Il comandamento che vige nei corsi di scrittura era di solito: «Scrivete ciò che sapete». Niente da ridire, ma se voleste scrivere di astronavi che esplorano altri pianeti o di un uomo che ha ucciso la moglie e cerca di farne scomparire il cadavere con un tritarifiuti? Come fa lo scrittore a rendere compatibili progetti fantasiosi come questi con «scrivi quello che sai»?

Io credo che prima di tutto sia necessario dare di questa espressione l'interpretazione più ampia e onnicomprensiva. Se fate l'idraulico, sapete di idraulica, ma non è che le vostre conoscenze si esauriscano tutte lì; anche il cuore sa delle cose e lo stesso vale per l'immaginazione. Grazie a Dio. Non fosse per cuore e immaginazione, il mondo della fiction sarebbe un mondo oltremodo bigio. Potrebbe anzi non esistere affatto.

Rispetto al genere, mi sembra sia giusto presumere che comincerete scrivendo ciò che amate leggere. Io ho senza dubbio raccontato la mia precoce cotta per i fumetti dell'orrore fino a stufarmi. Ma li ho amati davvero, come ho amato film dell'orrore come *Ho sposato un mostro venuto dallo spazio,* e il risultato sono stati racconti come «I Was a Teenage Graverobber». Ancora oggi non disdegno di scrivere versioni solo di poco più sofisticate di quel racconto; ho insito nell'animo un debole per la notte e la bara irrequieta, ecco tutto. Se disapprovate, io posso solo alzare le spalle. Sono fatto così.

Se siete appassionati di fantascienza, è naturale che vogliate scrivere di fantascienza (e più ne avrete letta, meno sarà probabile che riproponiate semplicemente le convenzioni di un genere in cui si è scritto tutto e di tutto). Se siete patiti di gialli, vorrete scrivere gialli, e se vi piacciono le storie d'amore, è naturale che vogliate scriverne di vostre. Non c'è niente di male, ciascuno scelga ciò che predilige. Quello che sarebbe un male grave, credo, è staccarsi da quello che conoscete e vi piace (o amate, come io amavo quei vecchi fumetti e quei film dell'orrore in bianco e nero) per cimentarvi in argomenti che pensate possano impressionare i vostri amici, parenti e colleghi scrittori. Ugualmente sbagliato è dedicarsi volontariamente a un genere o a un certo tipo di romanzo al solo scopo di guadagnarci. Tanto per cominciare è moralmente esecrabile: il fine della fiction è di trovare la verità dentro la ragnatela di bugie della storia, non di macchiarsi di disonestà intellettuale andando a caccia di soldi. E poi, miei cari amici, non funziona.

Quando mi chiedono perché ho deciso di scrivere il genere di cose che scrivo, penso sempre che la domanda sia più rivelatrice di qualsiasi mia risposta. Nascosto nelle sue pieghe, come il cuore di una caramella, è l'assunto per il quale è lo scrittore a controllare la materia e non viceversa. A questo proposito Kirby Mccauley, il mio primo vero agente, soleva citare lo scrittore di fantascienza Alfred Bester (*Destinazione stelle, L'uomo disintegrato*). «Il libro è il mio padrone», diceva Alfie in un tono che metteva la parola fine all'argomento. Lo scrittore serio e impegnato è incapace di valutare il materiale per un racconto alla stregua di un listino, scegliendo i titoli che indicano maggiori garanzie di un buon profitto. Se si potesse fare davvero così, tutti i romanzi pubblicati sarebbero dei best-seller e scomparirebbero gli enormi anticipi versati a una decina circa di «nomi grossi» (agli editori piacerebbe molto).

Grisham, Clancy, Crichton e io, tra gli altri, riceviamo ingenti somme di denaro perché vendiamo quantitativi eccezionali di libri a un pubblico insolitamente vasto. La critica ipotizza talvolta l'esistenza di una misteriosa capacità divulgativa alla quale sapremmo attingere noi e non altri (e spesso migliori) scrittori, che non saprebbero dove trovarla o non si degnerebbero di utilizzarla. Dubito che sia vero. Né credo all'affermazione di alcuni romanzieri popolari (anche se non era di quella schiera, sto pensando alla compianta Jacqueline Susan) secondo cui il loro successo è basato su meriti letterari: il pubblico capirebbe la vera grandezza in virtù di un'inclinazione naturale che manca ai membri compunti e divorati dalla gelosia dell'establishment letterario. L'idea è ridicola, generata da vanità e insicurezza.

Gli acquirenti di libri non sono normalmente attratti dai meriti letterari di un romanzo; gli acquirenti di libri vogliono una buona storia da portare con sé in viaggio, qualcosa che prima li aggancerà, poi li risucchierà e li obbligherà a non smettere più di voltare le pagine. Io credo che questo avvenga quando i lettori riconoscono i personaggi di un libro, i loro comportamenti, i loro ambienti e il loro modo di parlare. Quando il lettore percepisce l'eco della propria vita e delle proprie convinzioni è più propenso a farsi coinvolgere. Sono pronto a sostenere che è impossibile ottenere questa forma di contatto con premeditazione, valutando il mercato come un cacciatore di dritte a un ippodromo.

L'imitazione stilistica è un modo perfettamente onorevole di cominciare come scrittore (e impossibile da evitare, in verità; qualche forma di imitazione segna ogni nuova fase nello sviluppo di un autore), ma non si può imitare l'approccio di uno scrittore a un genere particolare, per quanto semplice possa sembrare. Non si può traguardare un libro come si fa con un missile intercontinentale, in altre parole. Le persone che decidono di fare fortuna scrivendo alla John Grisham o alla Tom Clancy riescono a produrre perlopiù pallide imitazioni, perché il vocabolario non è la stessa cosa dei sentimenti e la trama è lontana anni luce dalla verità così come è intesa da mente e cuore. Quando vedete in copertina frasi come: «Nella tradizione di (John Grisham/Patricia Cornwell/Mary Higgins Clark/Dean Koontz)», sapete di aver posato gli occhi su una di quelle imitazioni ipercalcolate e probabilmente noiose.

Scrivete quello che vi piace, quindi infondetegli un'anima e rendetelo inimitabile aggiungendovi la vostra personale conoscenza di vita, amicizia, rapporti umani, sesso e lavoro. Specialmente lavoro. Alla gente piace leggere di lavoro. Dio solo sa perché, ma è così. Se sei un idraulico patito di fantascienza, perché non considerare un romanzo in cui c'è un idraulico che viaggia a bordo di un'astronave o lavora su un pianeta alieno? Vi sembra stupido? Lo scomparso Clifford D. Simak scrisse un romanzo intitolato *Ingegneri cosmici* che tratta più o meno appunto di ciò che preannuncia nel titolo. Ed è una straordinaria lettura. Ciò che dovete ricordare è che c'è una differenza tra tenere una conferenza su ciò che sapete e usarlo per arricchire un racconto. Il secondo è quello buono. Il primo non lo è.

Consideriamo il romanzo d'esordio di John Grisham, *Il socio*. Un giovane avvocato scopre che il suo primo incarico sembra troppo bello per essere vero, e infatti è così: sta lavorando per la mafia. Ricco di suspense, coinvolgente e condotto a un ritmo sfrenato, *Il socio* ha venduto qualcosa come nove fantastilioni di copie. Ad

affascinare il lettore sembra sia stato il dilemma morale in cui viene a trovarsi il giovane avvocato: lavorare per i cattivi è male, su questo non c'è dubbio, ma la paga è *favolosa!* Tanto per cominciare vai a spasso su una moto galattica ed è solo l'inizio!

Il pubblico ha anche gradito le astuzie con cui l'avvocato si sforza di districarsi dal suo dilemma. Non sarà forse il modo in cui si comporterebbe la maggioranza di noi e nelle ultime cinquanta pagine il *deus ex machina* si fa anche un po' troppo ingombrante, ma è senz'altro il modo in cui alla maggioranza di noi *piacerebbe* comportarsi. E non piacerebbe anche a noi avere un *deus ex machina* a disposizione?

Anche se non posso affermarlo con assoluta certezza, sono pronto a scommettere cane e casa che John Grisham non ha mai lavorato per la malavita organizzata. È tutta pura invenzione (e la pura invenzione è pura gioia per lo scrittore di romanzi). Però è stato un giovane avvocato ed è chiaro che non ha dimenticato nulla delle difficoltà del principiante. Né ha dimenticato dove sono sistemate le trappole e i tranelli che rendono il mondo dell'avvocatura nei grandi studi così insidioso. Con il brillante contrappunto di un umorismo immediato e senza mai sostituirsi, in veste di narratore, alla storia, ci disegna un mondo di lotte darwiniane dove tutti i selvaggi girano in giacca e cravatta. E - questo è il bello - *è un mondo a cui è impossibile non credere*. Grisham c'è stato, ha spiato il terreno e le posizioni del nemico, ora ritorna a renderci un rapporto completo. Ha raccontato la verità su ciò che sapeva, e non fosse per niente altro, per questo merita fino all'ultimo dollaro i soldi guadagnati con *Il socio*.

I critici che censurano *Il socio* e i successivi libri di Grisham perché sono scritti male e che si dichiarano incapaci di comprendere il suo successo, mancano di vedere il nocciolo della questione o perché è troppo grande ed evidente, o perché gli piace fare gli ottusi. I racconti inventati da Grisham sono solidamente radicati in una realtà che conosce, che ha sperimentato di persona, e di cui racconta con assoluta (quasi candida) sincerità. Il risultato è un libro che con o senza i suoi personaggi a due dimensioni, questione sulla quale si può discutere - è insieme coraggioso e ampiamente gratificante. Voi, come principianti, farete bene a non imitare il genere dell'avvocato nei guai che sembra aver creato Grisham se non per emulare la sua franchezza e la sua incapacità di fare altro che andare diritto al punto.

John Grisham naturalmente conosce gli avvocati. Ciò che conoscete *voi* vi rende unici a modo vostro. Siate coraggiosi. Segnate le posizioni del nemico, tornate a casa e raccontateci quel che sapete. E ricordate che gli idraulici nello spazio sono uno spunto niente male per una storia.

5

Secondo me racconti e romanzi sono costituiti da tre parti: narrazione, che conduce la storia dal punto A al punto B e infine al punto Z; descrizione, che offre al lettore un'ambientazione con un sapore di realtà; e dialogo, che dà vita ai personaggi attraverso il parlato.

Vi chiederete dov'è la trama in tutto questo. La risposta, la mia in ogni caso, è: da nessuna parte. Non cercherò di convincervi che non ho mai tramato più di quanto tenterei di convincervi che non ho mai mentito, ma sono due cose che faccio il più raramente possibile. Diffido della trama per due ragioni: perché le nostre vite ne sono in larga misura prive, anche prendendo tutte le più ragionevoli precauzioni e stilando i più accurati programmi; e perché credo che la costruzione di una trama e la spontaneità della creazione vera siano incompatibili. È meglio che su questo punto io cerchi di essere il più chiaro possibile, perché desidero che comprendiate che la mia profonda convinzione sulla creazione di storie è che fondamentalmente esse si costruiscono da sole. Il compito dello scrittore è trovare loro un posto in cui crescere (e poi trascriverle, naturalmente). Se riuscite a vedere le cose in questo modo (o almeno ci provate), lavoreremo bene insieme. Se d'altra parte concluderete che sono matto, pazienza. Non sarete i primi.

Quando nel corso di un'intervista per il *New Yorker* spiegai al mio interlocutore (Mark Singer) che credevo che le storie si potessero trovare, proprio come i reperti fossili, nel terreno, rispose che non mi credeva. Replicai che mi stava benissimo, fintantoché credesse che lo credevo *io*. E io ci credo. Le storie non sono magliette souvenir o Game-Boy. Le storie sono reperti, frammenti di un mondo preesistente e ignoto. Il compito dello scrittore è usare gli strumenti della sua cassetta degli attrezzi per disseppellire ciascuno di essi senza danneggiarli. Talvolta il fossile che recuperate è piccolo, una conchiglia. Talvolta è enorme, un *Tyrannosaurus Rex* con tutte le sue gigantesche costole e i denti digrignanti. Ma che sia un racconto di mezza pagina o un romanzone di mille, le tecniche di scavo restano fondamentalmente le stesse.

Per grandi che siano la vostra abilità e la vostra esperienza, sarà probabilmente impossibile estrarre dal terreno tutto il fossile ancora integro. Per danneggiarlo il *meno* possibile, meglio rinunciare alla pala a favore di utensili più delicati: un soffietto, una pinzetta, magari uno spazzolino da denti. La trama è un arnese assai più grosso, è il piccone dello scrittore. Potrete liberare da un terreno duro un fossile con un piccone, non lo discuto, ma sapete meglio di me che il piccone spaccherà almeno tanto quanto riuscirà a dissotterrare. È rozzo, meccanico, anticreativo. Io credo che la trama sia l'ultima risorsa del buono scrittore e la prima scelta dello sciocco. La storia che ne risulterà sarà probabilmente artificiosa e pesante.

Io mi affido molto di più all'intuizione e ho potuto farlo soprattutto perché tendenzialmente i miei libri si basano su una situazione più che su un meccanismo. Alcune delle idee che hanno prodotto quei libri sono più complesse di altre, ma nella maggioranza hanno preso l'avvio dalla nuda semplicità di una vetrina di un grande magazzino o una composizione di statuine di cera. Ciò che desidero è collocare un gruppo di personaggi (forse una coppia; forse un individuo solo) in una certa situazione e vedere come si tolgono d'impaccio. Il mio compito non è *aiutarvi* a trovare una via d'uscita o manipolare la situazione per condurvi alla salvezza - per questo c'è bisogno del rumoroso piccone della trama - bensì guardare che cosa succede e poi scriverlo.

Prima c'è la situazione. I personaggi, sempre amorfi all'inizio, vengono dopo. Con questi punti di riferimento ben chiari nella mente, comincio a raccontare. Spesso ho un'idea di quale sarà l'esito, ma non ho mai preteso che dei personaggi agissero a modo mio. Al contrario, voglio che facciano a modo *loro*. Ci sono casi in cui la soluzione è quella che ho visualizzato io. Più spesso tuttavia è qualcosa che non m'aspettavo proprio. Per un romanziere di suspense, è il massimo. Io sono dopotutto non solo il creatore del romanzo, ma il suo primo lettore. E se non sono capace *io* di prevedere anche con molta approssimazione come diavolo andrà a finire, nonostante la mia esclusiva conoscenza degli avvenimenti, posso essere abbastanza sicuro di mantenere viva nel lettore l'ansia di voltare pagina. E comunque perché darsi pensiero del finale? Perché pretendere di tenere in pugno la situazione a tutti i costi? Prima o poi ogni storia *da qualche parte* deve pur sfociare.

Nei primi anni Ottanta mi recai a Londra con mia moglie per un viaggio di lavoro e piacere insieme. In aereo mi addormentai e sognai di uno scrittore di romanzi popolari (forse ero io stesso e forse no, ma giuro davanti a Dio che non era James Caan) che cadeva nelle grinfie di un'ammiratrice psicopatica tra le mura di una fattoria sperduta in qualche non meglio definito angolo di mondo. L'ammiratrice era una donna isolata dalla propria progressiva paranoia. Aveva una stalla con degli animali, tra i quali una scrofa a cui era affezionata e che si chiamava Misery. Il maiale era stato così battezzato in onore del personaggio chiave nella serie di polpettoni storico-erotici che avevano reso celebre il nostro autore. Il ricordo più chiaro che conservavo di questo sogno quando mi risvegliai era qualcosa che la donna aveva detto allo scrittore, tenuto prigioniero in casa sua con una gamba fratturata. Scrissi il brano su un tovagliolino di carta dell'American Airlines per non dimenticarlo, poi me lo infilai in tasca. Lo perdetti non so dove, ma ricordo quasi tutto quello che avevo trascritto:

> Parla con trasporto ma non incrocia mai lo sguardo. Un donnone, tutta solidità e compattezza; è l'assenza della lacuna.
>
> (Dio sa che cosa vuol dire, ma non scordate che mi ero appena svegliato.)
>
> Non stavo cercando di fare dell'ironia con cattiveria quando ho chiamato il mio maiale Misery, nossignore. Ti prego, non pensarlo proprio. No, l'ho chiamata così nello spirito dell'amore di un'ammiratrice, che è l'amore più puro che ci sia. Dovresti esserne lusingato.

A Londra alloggiammo al *Brown's Hotel* e la prima notte non riuscii a dormire. In parte fu per via di un terzetto di ginnaste in erba nella camera direttamente sopra di noi (o qualcosa del genere), in parte era senza dubbio il jet lag, ma soprattutto era quel tovagliolino della compagnia aerea. Avevo buttato giù il germe di una storia eccellente, o così pensavo, di quelle che possono essere divertenti e satiriche facendo contemporaneamente provare brividi di paura al lettore. Conclusi che era troppo allettante e dovevo assolutamente mettermi a scrivere.

Mi alzai dal letto, scesi nella hall e chiesi al portiere se c'era un posticino tranquillo dove poter scrivere a mano per un po'. Mi condusse a una favolosa scrivania sul pianerottolo del primo piano. Era stata la scrivania di Rudyard Kipling, mi informò con orgoglio forse giustificato. Fui un po' intimidito da quella rivelazione, ma il luogo era tranquillo davvero e la scrivania mi sembrava abbastanza ospitale: come minimo mi metteva a disposizione un campo sportivo di comoda superficie in legno di ciliegio. Carburandomi con una tazza di tè via l'altra (ne bevevo a litri quando scrivevo... quando non bevevo birra, naturalmente), riempii sedici pagine di bloc notes. Scrivere a mano non mi dispiace affatto; il solo problema è che, una volta preso l'abbrivo, non riesco più a star dietro alle parole che mi si formano nella mente e divento illeggibile.

Quando decisi che era ora di smettere, mi fermai nella hall a ringraziare di nuovo il portiere per avermi lasciato usare la bellissima scrivania del signor Kipling. «Sono contento che ci si sia trovato bene», mi rispose. Aveva sulle labbra un sorrisetto vago e nostalgico, come se avesse conosciuto lo scrittore di persona. «Per la verità Kipling ci è morto. Di un colpo apoplettico. Mentre scriveva.»

Tornai in camera a dormire per qualche ora, riflettendo sulle tante volte che ci vengono offerte informazioni di cui faremmo volentieri a meno.

Il titolo provvisorio della mia storia, che pensavo dovesse essere un racconto lungo sulle trentamila parole, era *The Annie Wilkes Edition*. Quando mi sedetti alla bella scrivania di Kipling avevo chiara la situazione di base: scrittore invalido, ammiratrice psicopatica. Al momento però la *storia* vera e propria ancora non esisteva (per la verità c'era già, ma nella forma di un reperto sepolto, tolte le sedici pagine scritte a mano), ma per mettermi al lavoro conoscere la storia non era necessario. Avevo localizzato il fossile; sapevo che da lì in avanti era solo questione di scavare con la dovuta attenzione.

Non escludo che quello che funziona per me possa valere ugualmente per voi. Se vi sentite schiavizzati (o almeno intimiditi) dall'affaticante tirannia della linea guida e del quaderno fitto di «appunti sui personaggi», forse vi sentirete affrancati. Come minimo indirizzerà la vostra mente a qualcosa di più interessante che allo «sviluppo della trama». (Un corollario divertente: il massimo sostenitore dello «sviluppo della trama» di questo secolo potrebbe essere Edgar Wallace, un mercenario della penna degli anni Venti. Wallace inventò - e brevettò - un congegno chiamato *Edgar Wallace Plot Wheel* [la ruota dell'intreccio di Edgar Wallace]. Se ti trovavi a un punto morto nello sviluppo della storia o avevi bisogno in fretta di un colpo di scena, bastava far girare la ruota e leggere che cosa risultava nella finestrella: «un arrivo imprevisto», per esempio o «l'eroina dichiara il suo amore». Pare che questi aggeggi andassero a ruba.)

Nel momento in cui io portavo a termine la prima sessione sul pianerottolo del *Brown's Hotel*, quella in cui Paul Sheldon si sveglia per ritrovarsi prigioniero di Annie Wilkes, pensavo di sapere che cosa sarebbe accaduto dopo. Annie avrebbe preteso da Paul che scrivesse un altro romanzo che avesse per protagonista Misery Chastain, la sua amata femmina fatale. Dopo aver recalcitrato per un po', Paul avrebbe naturalmente accettato (pensavo che un'infermiera psicopatica potesse essere

più che persuasiva). Annie gli avrebbe confidato che aveva intenzione di sacrificare al suo progetto il suo adorato maiale di nome Misery. *Il ritorno di Misery* sarebbe stata, avrebbe spiegato, un'opera unica: un manoscritto olografo rilegato in pelle di maiale!

A questo punto ci avrei messo una dissolvenza, pensavo, per tornare all'isolata fattoria di Annie sette od otto mesi dopo per il finale a sorpresa.

Paul non c'è più, la stanza dove era stato tenuto prigioniero è trasformata in mausoleo alla memoria di Misery Chastain, ma la scrofa Misery è ancora viva e vegeta, grufola serena nella sua stia dietro il fienile. Sulle pareti della «Stanza di Misery» ci sono copertine, fotogrammi di film delle sue avventure, ritratti di Paul Sheldon, forse un titolo di giornale: NOTO ROMANZIERE ANCORA DISPERSO. Al centro, illuminato da un apposito faretto, c'è un libro posato su un tavolino (di legno di ciliegio, naturalmente, in onore del signor Kipling). È *Il ritorno di Misery* edizione Annie Wilkes. La rilegatura è molto elegante, com'è doveroso; la pelle è quella di Paul Sheldon. E Paul? Probabile che le sue ossa fossero sepolte dietro il fienile, ma le parti più saporite se l'era mangiate la scrofa.

Niente male, e ne sarebbe uscito un racconto soddisfacente (non un romanzo, però; a nessuno si può chiedere di fare un tifo di trecento pagine per un tizio solo per scoprire alla fine che se l'è mangiato il maiale), ma non è così che andò a finire. Paul Sheldon avrebbe dimostrato di nascondere più risorse di quanto io inizialmente gli attribuissi e i suoi sforzi per recitare la parte di Sheherazade e salvarsi la vita mi avrebbero offerto l'occasione di dire qualcosa sul potere di redenzione della scrittura che da lungo covavo dentro di me senza aver mai articolato. Anche Annie si sarebbe rivelata più complessa di come l'avevo immaginata e fu un vero piacere scrivere di lei, una donna che in quanto a volgarità non era capace di andare al di là di «caccolicchio» e «burba», ma che non ebbe la minima remora quando si trattò di tagliare un piede al suo scrittore preferito perché aveva cercato di scappare. Alla fine mi parve che Annie dovesse essere non solo temuta ma anche compatita. E nessuno dei particolari e degli episodi di quella storia nascevano da una trama prestabilita; erano elementi organici, ciascuno di essi uno sviluppo naturale dalla situazione iniziale, ciascuno di essi una parte ancora nascosta del fossile. Ancora adesso ne scrivo con un sorriso. Allora, benché fossi quasi costantemente imbottito di droghe e annegato nell'alcol, a scrivere quel romanzo me la sono spassata un mondo.

Il gioco di Gerald e *La bambina che amava Tom Gordon* sono altri due romanzi puramente situazionali. Se *Misery* è «due personaggi in una casa», *Gerald* è «una donna in una camera da letto» e *La bambina* è «una bambina persa nel bosco». Come ho precisato, ho scritto anch'io romanzi su una trama prestabilita, ma i risultati, in libri come *Insomnia* e *Rose Madder*, non sono stati particolarmente convincenti. Sono romanzi, per quanto mi addolori ammetterlo, rigidi, forzati. Il solo romanzo basato sull'intreccio di cui sono veramente soddisfatto è *La zona morta* (e in tutta onestà, devo dire che mi piace moltissimo). Un libro che *sembra* preordinato, *Mucchio d'ossa*, è in realtà un altro sviluppo da una situazione data: «Scrittore vedovo in una casa stregata». L'intreccio che si nasconde dietro *Mucchio d'ossa* è, almeno per me, un soddisfacente esempio di gotico e, per quanto complesso, non per

niente premeditato. In altre parole, la storia della TR-90 e delle misteriose attività della moglie dello scrittore Mike Noonan durante l'ultima estate della sua vita, sono sbocciate spontaneamente: erano tutte parti del fossile.

Una situazione abbastanza forte rende inconsistente la questione della trama, e a me piace così. Le situazioni più interessanti si possono di solito esprimere con una domanda che comincia con *e se*.

E se una cittadina del New England venisse invasa dai vampiri? (*Le notti di Salem*)

E se un poliziotto di una remota cittadina del Nevada impazzisse e cominciasse ad ammazzare tutti quelli che gli capitano a tiro? (*Desperation*)

E se una donna delle pulizie sospettata di un omicidio per il quale non è stata incriminata (quello del marito) venisse indiziata per un omicidio che non ha commesso (quello della sua datrice di lavoro)? (*Dolores Claiborne*)

E se una giovane madre e suo figlio restassero intrappolati in un'automobile in panne assediata da un cane idrofobo? (*Cujo*)

Queste sono tutte situazioni che ho immaginato - facendo la doccia, guidando, passeggiando - e successivamente trasformato in libri. In nessun caso sono stati lavori precostruiti, neppure nei limiti di un singolo appunto su un singolo foglio di carta, sebbene alcune delle storie (*Dolores Claiborne*, per esempio) siano quasi complesse quanto quelle che si trovano nei polizieschi. Vi prego di ricordare, tuttavia, che c'è una enorme differenza tra una storia e una trama. La storia è onorevole e fidata; la trama è infida ed è meglio che rimanga agli arresti domiciliari.

Ciascuno dei romanzi che ho citato è passato ovviamente attraverso un processo di articolazione e arricchimento, ma nella maggior parte gli elementi esistevano già all'inizio. «Un film dovrebbe nascere già costruito in linea di massima», mi disse l'editor cinematografico Paul Hirsch. Lo stesso vale per i libri. Credo sia raro che incoerenza o una narrazione fiacca si possano risolvere con un'operazione così poco incisiva qual è la stesura di una seconda bozza.

Questo non è un libro di testo, quindi non ci sono molti esercizi, ma vorrei offrirvene uno ora, nel caso abbiate l'impressione che tutte queste chiacchiere sulla situazione al posto dell'intreccio siano solo stupide farneticazioni. Vi mostrerò dove si trova un fossile. Il vostro compito è scrivere cinque o sei pagine di racconto senza intreccio che abbiano per oggetto questo fossile. In altre parole, voglio che disseppelliate le ossa e vediate che aspetto hanno. Credo che il risultato possa essere tanto sorprendente, quanto gratificante. Pronti? Si parte.

A tutti sono familiari i dettagli di base della storia che segue; con piccole variazioni, sembra non passi settimana senza che compaia puntualmente nelle pagine di cronaca nera dei quotidiani. Una donna, chiamiamola Jane, sposa un uomo che è intelligente, spiritoso e carico di magnetismo sessuale. Chiameremo lui Dick, il nome di battesimo più freudiano del mondo [in gergo, *dick* significa pisello, uccello]. Purtroppo Dick ha un lato oscuro. È irascibile, soffre di un desiderio maniacale di controllo, forse è persino affetto da paranoia (questo si scopre da come parla e agisce). Jane si sforza in ogni modo di minimizzare i difetti di Dick e di far funzionare il matrimonio (perché ci si mette di tanto impegno è un'altra cosa che

scoprirete voi; uscirà allo scoperto e ve lo racconterà). Hanno una figlia e per un po' tutto fila bene. Poi, quando la bambina ha tre anni o giù di lì, cominciano gli abusi e le scene di gelosia. Le violenze sono dapprima verbali, poi fisiche. Dick è convinto che Jane vada a letto con qualcun altro, forse un collega. È qualcuno in particolare? Io non lo so e non mi importa. Può darsi che a un certo punto Dick vi confessi di chi sospetta. Se lo fa, allora lo sapremo voi e io, giusto?

Finalmente Jane non ce la fa più. Divorzia e ottiene l'affidamento della figlioletta, la piccola Nell. Dick comincia a perseguitarla. Jane reagisce ottenendo un'ordinanza del tribunale contro di lui, un documento utile come un parasole in un uragano, come potranno confermarvi molte donne maltrattate. Infine, dopo un episodio di violenza che descriverete con vividezza di particolari - un pestaggio in pubblico, per esempio - Dick viene arrestato e imprigionato. Tutto questo è ambientazione. Come la presentate, e *quanto spazio* vi dedicate, spetta a voi. In tutti i casi non è la situazione. La situazione è quanto segue.

Un giorno, poco dopo che Dick è finito in prigione, Jane va a prendere Nell all'asilo nido e la accompagna a casa di un'amica dove c'è una festa di compleanno. Poi Jane va a casa propria, pregustando due o tre ore di rara tranquillità e pace. Forse, pensa, schiaccerò un pisolino. È una villetta l'abitazione in cui vive, non un appartamento, anche se è una donna che lavora: così esige la situazione. Come possa permettersi una villetta e perché abbia il pomeriggio libero sono particolari che vi dirà la storia e che appariranno ben architettati se troverete delle giustificazioni valide (che per esempio la casa appartiene ai suoi genitori; o che è una casa di parenti o amici dove si è trasferita per custodirla e sorvegliarla; fate voi).

Mentre entra qualcosa la disturba appena sotto la soglia della coscienza, qualcosa che le provoca disagio. Non riesce a determinare di che cosa si tratta e dice a se stessa che è solo nervosismo, postumi dei suoi cinque anni di inferno con Mister Simpatia. Che cos'altro potrebbe essere? In fondo Dick è sottochiave.

Prima di andare a riposare, Jane decide di farsi una tisana e guardare il telegiornale (può tornarvi utile più avanti il pentolino di acqua bollente sul fornello? Forse, forse.) La notizia principale al telegiornale è uno choc: quella mattina dalla prigione cittadina sono scappati tre uomini uccidendo una guardia. Due dei tre criminali sono stati catturati quasi subito, ma il terzo è latitante. Di nessuno degli evasi viene precisata l'identità (quanto meno non in *questo* notiziario), ma Jane, sola nella casa deserta (della quale avrete ormai dato una spiegazione plausibile) sa senza ombra di dubbio che uno di loro era Dick. Lo sa perché ha finalmente identificato quel brivido di disagio che aveva avvertito entrando. Era l'aroma, ancora non del tutto dissolto, del Vitalis, una lozione per capelli. La lozione di *Dick*. Jane è come paralizzata nella sua poltrona, con i muscoli molli di paura. E mentre sente i passi di Dick che cominciano a scendere le scale, pensa: solo Dick si sarebbe messo la lozione anche in prigione. Deve alzarsi, deve scappare, ma non riesce a muoversi...

È una buona storia, no? Io credo di sì, ma non proprio originale. Come ho già notato, EX MARITO PICCHIA (O UCCIDE) EX MOGLIE è una notizia che, triste ma vero, ritroviamo sui giornali a scadenza fissa. Quello che voglio da voi in questo esercizio è che *invertiate il sesso di protagonista e antagonista* prima di cominciare a svolgere

per scritto la situazione: che il persecutore sia la ex moglie, in altre parole (può darsi che fosse detenuta in un istituto per malattie mentali e non in prigione), e che il marito sia la vittima. Raccontate senza uno schema prestabilito, lasciatevi trasportare dalla situazione e da questo ribaltamento. Prevedo che giungiate più che felicemente in porto... se naturalmente sarete onesti sul modo in cui parlano e si comportano i vostri personaggi. L'onestà nel raccontare compensa moltissimi difetti stilistici, come dimostrano le opere di scrittori dalla prosa legnosa come Theodore Dreiser e Ayn Rand, mentre mentire è il peccato irreparabile in assoluto. I bugiardi prosperano, su questo non c'è dubbio, ma sono quelli che si librano nei massimi sistemi, mai quelli che si districano nelle giungle della composizione vera e propria, dove ci si scava il sentiero una maledetta parola alla volta. Se cominciate a mentire su ciò che sapete e provate mentre siete laggiù, vi cascherà tutto addosso.

Nota dell'editore italiano

Volete scrivere un racconto secondo le indicazioni di Stephen King?
Accettate la sua sfida?
Collegatevi allora a http://stephenking.horror.it

6

La descrizione è quella parte del raccontare che offre al lettore una partecipazione sensoriale alla storia. Descrivere bene è una tecnica che si apprende, una delle ragioni principali per cui non potete avere successo senza aver letto molto e scritto molto. Non è solo una questione di come vedete; è anche una questione di *quanto*. Leggere vi aiuterà a rispondere al quanto e solo pagine e pagine di scrittura vi aiuteranno con il come. Si può imparare solo facendolo.

La descrizione comincia con la visualizzazione di ciò che volete che provi il lettore. Finisce con la trasposizione sulla pagina di ciò che vedete nella vostra mente. È tutt'altro che facile. Come ho ricordato, tutti noi abbiamo sentito qualcuno dire: «Era così fantastico (o così orribile/strano/spassoso)... che proprio non saprei descriverlo!» Se volete essere scrittori di successo, voi *dovete* essere capaci di descriverlo, e descriverlo in un modo tale da renderne il lettore fisicamente partecipe. Se ci riuscite, sarete ricompensati dei vostri sforzi, e con merito. Se non ce la fate, potrete collezionare un buon numero di lettere di rifiuto e prendere magari in considerazione una carriera nell'affascinante mondo del telemarketing.

Una descrizione labile lascia nel lettore una sensazione di disorientamento e miopia. Una descrizione massiccia lo seppellisce sotto una montagna di dettagli e immagini. Il trucco sta nel trovare un felice equilibrio. È anche importante sapere che cosa si deve descrivere e che cosa si può lasciare in disparte mentre siete impegnati sul vostro obiettivo principale, che è quello di raccontare una storia.

Io non amo in particolar modo la scrittura che racconta minuziosamente le caratteristiche fisiche delle persone e il loro abbigliamento (trovo particolarmente irritante l'inventario del guardaroba; se ho voglia di leggere descrizioni di capi di vestiario, ho un'ampia scelta di cataloghi di vendita per corrispondenza). Non rammento molti casi in cui ho sentito il dovere di scendere nei particolari, riguardo ai personaggi; preferisco che sia il lettore a fornire fisionomia, corporatura e anche abbigliamento. Se vi dico che Carrie White è una liceale emarginata dalle compagne con la pelle rovinata ed è vestita con abiti di recupero, credo che possiate fare il resto da soli, o no? Non c'è bisogno che vi dia io una descrizione accurata di brufoli e gonne. In fondo ciascuno di noi conserva nella memoria il ricordo di qualche compagna sfortunata; se io vi descrivo la mia, la vostra resta tagliata fuori e io perdo un po' di quel legame di reciproca comprensione che desidero stabilire tra noi. La descrizione comincia nella fantasia dell'autore, ma dovrebbe finire in quella del lettore. All'atto pratico, lo scrittore è molto più fortunato del cineasta, che è quasi sempre costretto a mostrare troppo... compresa, in nove casi su dieci, la cerniera lampo sulla schiena del mostro.

Io penso che, per dare al lettore la sensazione di trovarsi effettivamente *dentro* la storia, ambientazione e atmosfera siano molto più importanti della descrizione fisica dei protagonisti. Né credo che quest'ultima debba essere una scorciatoia per definire il carattere. Risparmiatemi dunque, per favore, gli «acuti e intelligenti occhi blu» dell'eroe e il suo «mento volitivo e risoluto»; altrettanto valga per gli «zigomi arroganti» dell'eroina. Questi sono esempi di cattiva tecnica e scrittura pigra, l'equivalente di tutti quei noiosi avverbi.

Per me, una buona descrizione consiste di solito in pochi particolari scelti con cura che siano evocativi di tutto il resto. Nella maggioranza dei casi, questi particolari sono i primi che vengono in mente. Vanno comunque bene come inizio. Se più avanti deciderete di voler cambiare, aggiungere o togliere, lo potrete fare: è per questo che è stata inventata la riscrittura. Ma credo che scoprirete che, quasi sempre, i primi particolari che avete visualizzato sono i più autentici e i migliori. Dovete tenere a mente (e le vostre letture ve lo dimostreranno ripetutamente se doveste cominciare ad avere qualche dubbio) che eccedere nella descrizione è altrettanto facile che lesinare. Probabilmente è più facile.

Uno dei miei ristoranti preferiti a New York è la steakhouse *Palm Too* nella Seconda Avenue. Se decidessi di ambientare una scena al *Palm Too*, mi ritroverei certamente a scrivere di qualcosa che conosco, visto che ci sono stato in diverse occasioni. Prima di cominciare a scrivere, mi prenderei un momento per richiamare un'immagine del locale, attingendo alla memoria e riempiendomi gli occhi della mente, occhi la cui vista si fa più acuta via via che ci si esercita a usarli. Io parlo di occhi della mente perché è l'espressione con la quale abbiamo più familiarità, ma ciò che voglio fare in realtà è aprire *tutti* i miei sensi. Questa ricerca mnemonica sarà breve ma intensa, una specie di ricostruzione ipnotica. E, come accade nell'ipnosi vera, più ci proverete, meglio vi riuscirà.

I primi quattro elementi che mi sovvengono quando penso al *Palm Too* sono: a) l'oscurità del bar e la contrastante luminosità dello specchio che c'è dietro il banco,

che cattura e riflette la luce della strada; b) la segatura sul pavimento; c) le ruspanti caricature alle pareti; d) il profumo di bistecche e pesce.

Se ci penso più a lungo mi vengono in mente altri particolari (quello che non ricordo, lo invento: durante il processo di visualizzazione, realtà e finzione si intrecciano), ma non è necessario. Non stiamo visitando il Taj Mahal e io non sono qui per vendervelo. È anche importante ricordare che l'obiettivo non è comunque l'ambientazione, ma la storia, *sempre* e solo la storia. Non sarebbe conveniente per me (né per voi) dilungarmi in complesse descrizioni solo perché mi sarebbe più facile. Abbiamo altra carne (e pesce) al fuoco.

Tenendo questo ben in mente, ecco un esempio di narrazione che porta un personaggio al *Palm Too*:

> Il taxi accostò davanti al *Palm Too* alle quattro meno un quarto di un soleggiato pomeriggio d'estate. Billy pagò il conducente, scese e si guardò velocemente intorno in cerca di Martin. Non c'era. Soddisfatto, entrò.
> Dopo l'accaldata luminosità della Seconda Avenue, il *Palm Too* era buio come una grotta. Lo specchio dietro il banco raccoglieva parte del riverbero stradale e scintillava nell'oscurità come un miraggio. Per un momento fu tutto ciò che Billy riuscì a vedere, poi i suoi occhi cominciarono ad abituarsi. Al banco c'erano pochi bevitori solitari. Dietro di loro il maître, con il nodo della cravatta allentato e i polsini rovesciati a mostrare i polsi pelosi, parlava con il barista. C'era ancora segatura sparsa sul pavimento, notò Billy, quasi che fosse una bettola illegale degli anni Venti invece di una pappatoia del nuovo millennio dove non era nemmeno consentito fumare, figurarsi sputarsi tabacco tra i piedi. E le vignette che si rincorrevano per le pareti - caricature di politicanti locali ritagliate dalle pagine di pettegolezzi, noti giornalisti da tempo in pensione o annegati nell'alcol, celebrità non sempre riconoscibili dispensavano ancora la loro allegria su fino al soffitto. L'aria era satura di bistecche e cipolle fritte. Tutto come sempre.
> Il maître si fece avanti. «Posso aiutarla, signore? La sala da pranzo non apre prima delle sei, ma il bar...»
> «Sto cercando Richie Martin», disse Billy.

L'arrivo di Billy sul taxi è narrazione; azione, se preferite. Quanto segue al momento in cui varca la soglia del ristorante è praticamente descrizione pura. Vi ho incluso tutti i particolari che mi sono venuti in mente quando ho riesumato i miei ricordi del vero *Palm Too* e vi ho aggiunto anche del mio: il maître colto prima che monti in servizio mi sembra buono; mi piace la cravatta allentata e i polsini rovesciati sui polsi pelosi. È come una fotografia. Solo l'odore del pesce manca e questo perché l'odore delle cipolle era più forte.

Torniamo alla nostra storia con un breve inciso di narrazione (il maître che viene avanti al centro del palcoscenico) e subito dopo il dialogo. Ormai vediamo con chiarezza dove siamo. Ci sono molti particolari che avrei potuto aggiungere - il locale lungo e stretto, Tony Bennett dagli altoparlanti, adesivi degli Yankees sul

registratore di cassa - ma a che cosa sarebbero serviti? Nell'ambito della scenografia e di tutte le descrizioni in generale, un pasto vale quanto un banchetto. Noi vogliamo sapere se Billy ha individuato Richie Martin, è questa la storia per cui abbiamo sborsato i soldi. Una descrizione più particolareggiata del ristorante rallenterebbe il ritmo, infastidendoci forse al punto da spezzare l'incantesimo (l'effetto di un buon romanzo). In molti casi quando un lettore posa un libro perché «è diventato noioso», è perché lo scrittore si è lasciato affascinare dalla propria capacità descrittiva e ha perso di vista la priorità, che è quella di continuare a far rotolare la palla. Se il lettore vuole sapere di più del *Palm Too* di quanto gli abbiamo proposto poco sopra, potrà andare a visitarlo la prossima volta che si recherà a New York o chiedere che gli inviino una brochure. A questo punto ho già usato abbastanza inchiostro da lasciar intendere che il *Palm Too* sarà uno degli ambienti principali della mia storia. Se così non dovesse essere, sarà bene che, durante la seconda stesura, vada ad asciugare il brano di un paio di righe. Non posso certo tenerlo così com'è solo perché è scritto bene; vorrei ben vedere che non lo fosse, dato che vengo pagato per scrivere! Non vengo invece pagato per compiacermi di me stesso.

C'è una descrizione diretta («pochi bevitori solitari al banco») e una forma di descrizione un po' più poetica («lo specchio dietro il banco... scintillava nell'oscurità come un miraggio») nel paragrafo descrittivo centrale. Entrambe vanno bene, ma a me piace quella figurativa. L'uso della similitudine e di altre tecniche di linguaggio figurativo è uno dei principali piaceri dello scrivere fiction. Scriverla e anche leggerla. Quando è riuscita, una similitudine ci riempie di piacere quanto ritrovare un vecchio amico in una folla di sconosciuti. Paragonando due oggetti apparentemente privi di relazione - un bar con una grotta, uno specchio con un miraggio - riusciamo talvolta a vedere una cosa vecchia in una maniera vivida e nuova. (Sebbene «buio come una grotta» non sia così suggestivo; l'abbiamo senz'altro già sentito. È, per la verità, una similitudine un po' pigra, non proprio un cliché ma certamente un suo parente.) Anche se il risultato è solo chiarezza e non bellezza, credo che scrittore e lettore partecipino insieme a una sorta di miracolo. Forse suona un po' pomposo, però è così: è quello che credo io.

Quando una similitudine o una metafora *non* funzionano, il risultato è alle volte comico e alle volte imbarazzante. Di recente in un romanzo di prossima pubblicazione di cui preferisco non citare il titolo, ho letto questa frase: «Sedeva imperturbabile di fianco al cadavere in attesa del medico legale, paziente come un uomo che sta aspettando un sandwich di tacchino». Se c'è un nesso chiarificatore, io non l'ho visto. Di conseguenza ho chiuso il libro senza continuare a leggere. Se uno scrittore sa che cosa sta facendo, io sono pronto ad accettare il passaggio per viaggiare con lui. Se così non è... beh, ho superato i cinquant'anni ormai e ci sono un sacco di libri da leggere. Non ho tempo da sprecare con quelli scritti male.

La similitudine zen è solo una delle possibili insidie del linguaggio figurato. La più comune - e anche in questo caso spesso si cade nella trappola per non aver letto abbastanza - è il ricorso a similitudini, metafore e immagini scontate. Correva «come un matto», era bella «come un giorno d'estate», era forte «come un toro», Bob combatté «come una tigre»... non sprecate il mio tempo (né quello di altri) con

minestra riscaldata come questa. Vi fa apparire o pigri o ignoranti. La vostra reputazione di scrittore ha solo da perderci.

Le similitudini che io prediligo da sempre, a proposito, risalgono ai noir degli anni Quaranta e Cinquanta e si ritrovano nei discendenti letterari di quegli autori del «nudo e crudo». Tra le mie preferite ci sono: *«It was darker than a carload of assholes»* [«era più nero di una carrettata di buchi del culo»] (George V. Higgins) e *«I lit a cigarette [that] tasted like a plumber's handkerchief»* [«mi accesi una sigaretta [che] aveva il sapore del fazzoletto di un idraulico»] (Raymond Chandler).

La chiave di una buona descrizione comincia con una vista chiara e finisce con una chiara scrittura, quel genere di scrittura che adopera immagini fresche e vocabolario semplice. A questo proposito io ho cominciato le mie lezioni leggendo Chandler, Hammett e Ross Macdonald; ho sviluppato forse un rispetto ancora maggiore per la forza di un linguaggio compatto e descrittivo leggendo T.S. Eliot (quelle unghie scabre che correvano sul fondo dell'oceano; quei cucchiaini da caffè) e William Carlos Williams (galline bianche, una carriola rossa, le prugne che erano nella ghiacciaia, così dolci e così fredde).

Come per tutti gli altri aspetti dell'arte narrativa, migliorerete con la pratica, ma la pratica non vi renderà mai perfetti. Perché dovrebbe? Dove starebbe il divertimento? E più vi sforzerete di essere chiari e semplici, più apprenderete sulla complessità dell'inglese nella variante americana. Ci si scivola, bello mio; *aye*, ci si scivola un sacco. Esercitatevi nell'arte tenendo sempre ben presente che il vostro compito è raccontare quello che vedete e poi andare avanti con la vostra storia.

7

Parliamo un momento del dialogo, la parte parlata del nostro programma. È il dialogo a dare voce al vostro cast ed è cruciale nel definire i personaggi: solo le azioni manifestano il carattere, ma la parola è subdola, ciò che le persone dicono spesso le rivela al prossimo in modi di cui loro stesse sono totalmente inconsapevoli.

Voi potete informarmi tramite la narrazione pura e semplice che il vostro protagonista principale, Mistuh Butts, non è mai andato bene a scuola, non è mai nemmeno *andato* molto a scuola, ma potete trasmettermi la stessa nozione, e in maniera assai più incisiva, attraverso il suo modo di parlare... e uno dei punti cardinali del buon raccontare è non raccontare mai una cosa quando la si può invece mostrare:

> «Secondo te com'è?» chiese il ragazzo. Grattò nella terra con la punta del bastone senza alzare la testa. Disegnò forse una palla, o un pianeta, o nient'altro che un cerchio. «Credi che la terra giri intorno al sole come dicono?»
> «Io non so che cosa dicono», rispose Mistuh Butts. «Io non ho mai studiato che cosa dice questo o quello, perché uno ti dice una cosa e un altro te ne dice un'altra finché ti viene mal di testa e ti scappa l'ammenito.»

«Che cos'è l'ammenito?» chiese il ragazzo.
«Ma non la pianti mai con le domande!» esclamò Mistuh Butts. Strappò il bastone dalla mano del ragazzo e lo spezzò. «L'ammenito ce l'hai nella pancia quando è ora di mangiare! Se no sei malato! E la gente dice che io sono ignorante!»
«Oh, *appetito*», disse placido il ragazzo e riprese a disegnare, questa volta con il dito.

Un dialogo ben congegnato vi indicherà se un personaggio è intelligente o stupido (Mistuh Butts non è necessariamente un idiota perché non sa dire «appetito»; dovremo ascoltarlo ancora per un po' prima di decidere al riguardo), onesto o disonesto, divertente o barboso. Il buon dialogo, come quello di George V. Higgins, Peter Straub o Graham Greene, è una gioia da leggere; il dialogo brutto è mortale.

Di fronte al dialogo gli scrittori hanno diversi gradi di abilità. In questo campo voi potete migliorare la vostra, ma, come ebbe a dire un grand'uomo (per la verità era Clint Eastwood): «Un uomo deve conoscere i suoi limiti». H.P. Lovecraft era geniale quando si trattava di raccontare il macabro, ma come scrittore di dialoghi era uno strazio. Doveva saperlo, perché dei milioni di parole che scrisse, meno di *cinquemila* sono quelle dedicate al dialogo. I seguenti passaggi tratti da «Il colore venuto dallo spazio», in cui un contadino morente descrive la presenza aliena che ha invaso il suo pozzo, illustra bene il problema che aveva Lovecraft con i dialoghi. Ragazzi, la gente non parla in questo modo, nemmeno in punto di morte:

«Niente... niente... il colore... brucia... freddo e bagnato... ma brucia... vive nel pozzo... io l'ho visto... una specie di fumo... proprio come i fiori l'altra primavera... il pozzo di notte brillava... tutto quello che è vivo... succhiava via la vita da tutto quanto... nel sasso... deve essere arrivato in quel sasso... arriva dappertutto... non so che cosa vuole... quella cosa rotonda che quelli dell'università hanno tirato fuori dal sasso... era dello stesso colore... proprio uguale, come i fiori e le piante... semi... l'ho visto la prima volta questa settimana... ti picchia nella testa e poi ti prende... ti brucia su tutto... viene da qualche posto dove le cose non sono come qui da noi... uno di quei professori ha detto così...» (10)

E così via in un susseguirsi di informazioni spezzettate e inanellate l'una nell'altra secondo una precisa costruzione ellittica. È difficile puntare il dito su che cosa non va nel dialogo di Lovecraft a parte l'ovvio: è ampolloso e privo di vita, infarcito di inflessioni. Quando un dialogo funziona, lo sappiamo. Anche quando non va bene lo sappiamo: stride all'orecchio come uno strumento mal intonato.

Lovecraft era indiscutibilmente uno snob affetto da timidezza patologica (e anche un accanito razzista, le cui storie sono popolate da sinistri africani e da quel genere di congiurati ebrei che tanto preoccupavano mio zio Oren dopo la quarta o quinta birra), quel tipo di scrittore che mantiene una corrispondenza voluminosa ma ha difficoltà a stabilire rapporti personali diretti con il prossimo; fosse vivo oggi, è

probabile che la sua presenza sarebbe più vibrante soprattutto nelle varie chat-room di Internet. Scrivere bene i dialoghi è un'abilità che acquisiscono le persone più inclini a parlare e ascoltare gli altri, in particolare ascoltare, cogliendo accenti, ritmi, dialetto e slang. I lupi solitari come Lovecraft sono spesso carenti in questo settore, lo riproducono male o con la cura con cui si scriverebbe in una lingua che non fosse la propria lingua madre.

Io non so se il romanziere contemporaneo John Katzenbach è un individuo solitario o no, ma il suo romanzo *Corte marziale* contiene alcuni cattivi dialoghi davvero memorabili. Katzenbach è quel tipo di romanziere che fa impazzire gli insegnanti di scrittura creativa, uno splendido narratore la cui arte è guastata dall'autoripetizione (un difetto curabile) e un orecchio per il parlato che è gravemente ostruito (un difetto che probabilmente non ha rimedio). *Corte marziale* è un giallo ambientato in un campo di prigionia militare durante la seconda guerra mondiale, un bello spunto che diventa problematico nelle mani di Katzenbach quando entra nel vivo della vicenda. Sentite il tenente colonnello Phillip Pryce che parla ai suoi amici poco prima che i tedeschi del corpo di guardia dello Stalag Luft 13 lo portino via, non per rimpatriarlo come sostengono, ma probabilmente per fucilarlo nel bosco.

> Pryce afferrò di nuovo Tommy. «Tommy», bisbigliò, «questa non è una coincidenza! Niente è come sembra! Vai più a fondo! Salvalo, ragazzo mio, salvalo! Perché più che mai ora sono convinto che Scott sia innocente!... Ora siete da soli, ragazzi. E ricordatevi, conto su di voi perché resistiate! Dovete sopravvivere! Qualsiasi cosa accada!»
> Si girò verso i tedeschi. «Molto bene, *Hauptmann*», disse in un tono improvvisamente deciso e straordinariamente calmo. «Ora sono pronto. Fate di me ciò che volete.» (11)

O Katzenbach non si rende conto che ogni parola del tenente colonnello è un cliché da film bellici anni Quaranta, o ha volutamente utilizzato questo richiamo per risvegliare nel suo pubblico sentimenti di compassione, tristezza e forse nostalgia. In ogni caso, non funziona. Il solo sentimento evocato dal brano è una sorta di spazientita incredulità. Ci si chiede se il testo sia mai stato visto da un editor e, in tal caso, che cosa gli o le ha impedito di usare la matita blu. Dato il considerevole talento di Katzenbach in altri aspetti dello scrivere, questa sua limitazione consolida in me l'idea che scrivere bene i dialoghi è arte oltre che mestiere.

Molti bravi scrittori di dialoghi devono avere quello che definiamo un «orecchio» naturale, proprio come certi musicisti e cantanti sono intonati perfettamente o quasi perfettamente per natura. Ecco qui un passo dal romanzo *Chili con Linda* di Elmore Leonard. Potete confrontarlo con i brani che vi ho proposto di Lovecraft e Katzenbach, notando prima di tutto che qui ci troviamo di fronte a un botta e risposta come Dio comanda e non davanti a un pomposo soliloquio:

> Chili... rialzò la testa mentre Tommy diceva: «Tutto bene?»
> «Vuoi sapere se rimorchio?»

«Parlavo del tuo lavoro. Come ti va? So che hai fatto centro con *Get Leo*, splendida pellicola, splendida. Vuoi che te lo dica? Era buono. Ma il seguito... come si intitolava?»
«*Get Lost*.»
«Già, giusto quello che è successo prima che riuscissi a vederlo, è scomparso.»
«Non è partito alla grande e lo hanno mollato. Io ero contrario a fare un seguito fin dal principio. Ma quello della produzione alla Tower dice che il film lo faranno, con o senza di me. Mi sono detto, be', metti che mi venga fuori una storia buona...»(12)

Due uomini a pranzo a Beverly Hills e sappiamo subito che sono entrambi attori. Può darsi che siano fasulli (ma forse no), però li si prendono subito così come sono nel contesto del racconto di Leonard; anzi, li accogliamo a braccia aperte. Il loro dialogo è così realistico che non possiamo non provare anche il colpevole piacere che coglie chi si inserisce e quindi origlia una conversazione interessante. Ci giungono anche, sebbene in pennellate approssimative, indizi sul carattere. Siamo all'inizio del romanzo e Leonard è un professionista esperto. Sa di non dover buttar dentro tutto subito. Tuttavia non veniamo forse a sapere qualcosa del carattere di Tommy quando assicura Chili che *Get Leo* non è solo splendido, ma anche buono?

Possiamo domandarci se un dialogo del genere sia fedele alla vita quotidiana o solo a una certa *idea* della vita, una certa immagine stereotipata degli attori di Hollywood, dei pranzi hollywoodiani, degli affari come si trattano a Hollywood. È un interrogativo più che lecito e la risposta è: forse qualcosa di artefatto c'è. Ciononostante alle nostre orecchie il dialogo suona autentico; quando è al suo meglio (e sebbene *Chili con Linda* sia molto piacevole, è lontano dai suoi lavori migliori), Elmore Leonard è capace di una sorta di poesia di strada. L'abilità necessaria a scrivere dialoghi di questo genere viene da anni di pratica; l'arte viene da un'immaginazione creativa che lavora sodo e si diverte.

Come per tutti gli altri aspetti della fiction, la chiave per scrivere buoni dialoghi è la sincerità. Se siete sinceri nel riferire le parole che escono dalla bocca dei vostri personaggi, scoprirete di esservi esposti a una nutrita salva di critiche. Non passa settimana senza che io riceva almeno una lettera incazzata (di solito più di una) che mi accusa di essere volgare, razzista, omofobico, brutale, frivolo, se non di essere uno psicopatico tout court. Nella maggioranza dei casi a mandare in fibrillazione i miei corrispondenti sono brani di dialogo: «Scendiamo da questa cazzo di Dodge» o «Non ci prendono molto bene i musi neri da queste parti» o «Che cosa cazzo credi di fare, pezzo di frocio?»

Mia madre, pace all'anima sua, non approvava le parolacce e le espressioni volgari, diceva che erano «la lingua dell'ignorante». Ciò tuttavia non le impediva di esclamare: «Oh, merda!» se bruciava l'arrosto o si pestava il pollice martellando un chiodo nel muro. Né impedisce ai più di noi, cristiani o pagani, di uscircene con espressioni analoghe (se non più forti) quando il cane vomita sul tappeto buono di casa o l'automobile casca dal cric. È importante dire la verità; da essa dipendono

molte cose, come ha quasi detto William Carlos Williams scrivendo di quella carriola rossa. Ci saranno i puristi bacchettoni a cui la parola «merda» non piace ed è possibile che non piaccia molto nemmeno a voi, ma certe volte dall'espressione volgare non si può sfuggire: non si è mai sentito di un bambino che corra da sua madre a riferirle che la sorellina ha appena «defecato» nella vasca da bagno. Immagino che potrebbe dire che ha fatto «il bisogno grosso» o «ha sporcato», ma temo che «ha fatto la cacca» resterebbe la scelta più naturale (si sa che il boccale piccolo ha manici grandi).

Dovete dire la verità perché il vostro dialogo abbia le risonanze e il realismo di cui *Corte marziale*, per quanto abbia una buona storia, è così tristemente carente, ma questa onestà deve essere applicata fino in fondo, cioè anche a quello che scappa di bocca a chi si pesta un pollice con il martello. Se sostituite «Oh, merda!» con «Oh, marmo!» per riguardo verso la Lega per la lotta contro la volgarità, trasgredite a una norma del tacito contratto che esiste tra scrittore e lettore: la vostra promessa di dire la verità su come la gente si comporta e parla attraverso lo strumento di una storia inventata.

D'altra parte può benissimo esserci uno fra i vostri personaggi (la vecchia zia nubile del protagonista, per esempio) che esclama «Oh, marmo» invece di «Oh, merda» dopo essersi pestata il pollice con un martello. Saprete come esprimervi se conoscete il vostro personaggio, e noi impareremo di lui (o lei) qualcosa di più, che ce lo renderà più vivo e interessante. Il trucco sta nel lasciare che ciascun personaggio parli liberamente, senza preoccuparsi dell'approvazione della suddetta Lega o del Circolo femminile cristiano di lettura. Comportarsi diversamente sarebbe da vigliacchi oltre che da disonesti e, credetemi, scrivere fiction in America agli albori del ventunesimo secolo non è mestiere per intellettuali vigliacchi. Il mondo è popolato da aspiranti censori e, sotto sotto, mirano tutti alla stessa cosa: vogliono che voi vediate il mondo come lo vedono loro... o che almeno teniate la bocca chiusa su quello che vedete voi e che se ne discosta. Sono tutti agenti dello status quo. Non necessariamente gentaglia, ma gente pericolosa, se per caso credete nella libertà intellettuale.

Si dà il caso che io concordi con mia madre: parolacce e volgarità sono veramente la lingua dell'ignorante e i verbalmente invalidi. *Quasi sempre*, perché le eccezioni esistono, tra le quali certi aforismi volgari ricchi di coloritura e vivacità. «Sono più indaffarato di un uomo con una gamba sola in una gara di calci in culo», «I desideri in una mano, la merda nell'altra, vedi tu quale si riempie prima» sono espressioni che, come varie altre simili, non si addicono ai salotti, ma non mancano certo di forza figurativa. Oppure consideriamo questo brano tratto da *Brain Storm* di Richard Dooling, dove la volgarità diventa poesia:

> «Reperto A: un rustico pene capoccione, un barbaro sorcovoro senza un bruscolo di decenza. Il mascolzone dei mascalzoni. Un tanghero spregevole e vermiforme con un luccichio serpentino nell'occhio solo. Un turco gozzoviglioso che colpisce nelle buie cripte di carne come un fulmine

> fallico. Un cagnaccio avido in cerca di ombre, umidi pertugi, estasi passeriformi e sonno...»(13)

Sebbene non sia proposto nella forma del dialogo, voglio citare qui un altro passo tratto da Dooling perché è una dimostrazione dell'opposto: e cioè si può raggiungere un grado di scrittura ammirevole senza far assolutamente ricorso alla volgarità:

> «Gli montò a cavalcioni e si preparò al necessario collegamento tra porte, adapter maschio e femmina pronti, I/O attivato, server/client, master/slave. Null'altro che una coppia di macchine biologiche high-end che si apprestano a un contatto a caldo con modem via cavo e al reciproco accesso ai rispettivi processori front-end.»(14)

Se io fossi come Henry James o Jane Austen, che scrivevano solo di zerbinotti o di acculturati universitari, non dovrei mai usare parolacce o espressioni volgari; forse nessuno dei miei libri sarebbe stato bandito dalle biblioteche scolastiche d'America e non avrei ricevuto una lettera da un servizievole fondamentalista che vuole farmi sapere che brucerò all'inferno, dove tutti i miei milioni di dollari non mi serviranno per acquistare neppure un solo sorso di acqua. Io non sono tuttavia cresciuto tra persone di quel genere. Io sono cresciuto nella piccolissima borghesia americana e quello è l'ambiente di cui posso scrivere con la maggiore onestà e cognizione di causa. Significa che dicono più spesso merda che marmo quando si pestano il pollice, ma è una condizione con cui mi sono pacificato. Né, per la verità, con essa ero mai stato in guerra.

Quando ricevo una di Quelle Lettere o mi trovo di fronte a una nuova recensione in cui mi si accusa di essere volgare e incolto come in certa misura sono - trovo conforto nelle parole del verista Frank Norris, che scrisse a cavallo dei due secoli e che annovera tra i suoi romanzi *The Octopus, The Pit* e *Una storia di San Francisco: Mcteague*, un libro veramente grande. Norris raccontò di appartenenti alla classe lavoratrice nei ranch, nei mestieri umili metropolitani, nelle fabbriche. Mcteague, il protagonista della più bella opera di Norris, è un dentista incolto. I libri di Norris suscitarono non poca indignazione generale, alla quale rispose con compassato sdegno: «Che cosa mi importa delle loro opinioni? Io non sono mai stato servile. Ho raccontato loro la verità».

Certe persone non vogliono sentire la verità, naturalmente, ma questo non è un problema vostro. Voi avreste un problema se voleste fare lo scrittore senza voler essere franchi. Il modo di esprimersi, rozzo o elegante, è un indice del carattere; può anche essere una ventata di aria fresca in una stanza che certa gente preferirebbe tenere chiusa. Alla fine l'interrogativo importante non ha niente a che vedere con il sacro o il profano che mettete in bocca ai personaggi della vostra storia; il solo interrogativo è come suona sulla pagina e all'orecchio. Se volete che suoni sincero, dovete parlare in prima persona. Ancor più importante, dovete chiudere la bocca e ascoltare gli altri.

8

Nel romanzo, quanto ho detto per il dialogo si applica anche alla costruzione dei personaggi. I principi a cui attenersi sono fondamentalmente due: osservare la realtà e descriverla sinceramente. Potreste aver notato che il vostro vicino di casa si mette le dita nel naso quando crede che nessuno lo stia guardando. È un dettaglio importante, ma coglierlo non vi serve a niente se non siete disposti a infilarlo da qualche parte nella vostra storia.

I personaggi inventati sono tratti direttamente dalla vita reale? Ovviamente no, almeno non nel senso che sono presi pari pari. *Meglio* che non lo facciate, se non volete una querela o una pallottola tra le scapole una bella mattina mentre uscite a imbucare una lettera. In molti casi, per esempio nei *romans à clef* come *La valle delle bambole*, i personaggi corrispondono *quasi del tutto* a persone vere, ma dopo che il lettore si è tolto il gusto dell'inevitabile gioco a indovinare chi è chi, queste storie hanno la tendenza a lasciare insoddisfatti, popolate come sono dei surrogati di celebrità varie che si sbattono tra loro e scompaiono presto dalla mente del lettore. Io lessi *La valle delle bambole* poco dopo la sua pubblicazione (quell'estate facevo il garzone di cucina in un locale del Maine), con lo stesso prurito di tutti gli altri che lo avevano comperato come me, immagino, ma non ne ricordo molto. Tutto sommato, credo di preferire le panzane settimanali servite da *The National Enquirer*, dove oltre agli scandali trovo anche ricette e fotografe di cheesecake.

Per me quello che accade ai personaggi con il progredire della vicenda dipende esclusivamente da ciò che scopro su di loro a mano a mano: come crescono, in altre parole. Talvolta crescono solo un po'. Se crescono molto, cominciano a essere loro a influenzare il corso della storia e non viceversa. Io apro quasi sempre con una situazione. Non dico che sia giusto, ma è questo il modo in cui lavoro sempre io. Se però la storia finisce allo stesso modo lo considero un fallimento, per quanto possa essere interessante per me o per altri. Credo che i racconti migliori debbano svilupparsi sulle persone più che sugli avvenimenti, vale a dire che devono essere sorretti dai personaggi. Quando si va oltre il racconto breve, però (dalle due alle quattromila parole, diciamo), non sono più molto favorevole alla cosiddetta galleria di personaggi; credo che a comandare debba essere sempre la storia. Se si ha voglia di occuparsi a fondo dei personaggi in sé, tanto vale comperarsi una biografia o procurarsi i biglietti della filodrammatica locale. Lì troverete abbastanza personaggi da non poterne più.

È altresì importante ricordare che nella vita reale nessuno è «il cattivo» oppure «il miglior amico» ovvero «la prostituta dal cuore d'oro»; nella vita reale ciascuno di noi si considera il protagonista, il personaggio principale, quello importante; l'obiettivo è su di *noi*, oh sì. Se trasferite questo atteggiamento in ciò che scrivete, potreste non trovare più facile dare vita a personaggi *brillanti*, ma sarà per voi più difficile creare quella sorta di sbiaditi individui unidimensionali che popolano tanta parte della narrativa popolare.

Annie Wilkes, l'infermiera che tiene prigioniero Paul Sheldon in *Misery*, può sembrare una psicopatica a noi, ma è importante ricordare che lei si vede perfettamente equilibrata e razionale; è, anzi, una donna minacciata che cerca di sopravvivere a un mondo ostile pieno di burbe e caccolicchi. La vediamo passare attraverso pericolosi cambi di umore, ma ho cercato di non scrivere mai frasi esplicite come: «Quel giorno Annie era depressa, forse con inclinazioni suicide», oppure: «Quel giorno Annie sembrava particolarmente felice». Se sono io a dovervelo dire, ho perso. Se viceversa vi presento una donna taciturna e dai capelli sporchi che fagocita dolci con accanimento, spingendovi a concludere che Annie è nella fase depressiva di un ciclo maniaco-depressivo, vinco. E se sono capace, anche per breve tempo, di offrirvi uno scorcio del mondo attraverso gli occhi di Annie Wilkes, se riesco a farvi comprendere la sua follia, allora forse faccio di lei un personaggio con il quale simpatizzare o nel quale persino identificarsi. Il risultato? Annie diventa ancora più terrificante, perché è così vicina alla realtà. Se invece faccio di lei una vecchia megera gracchiante, la riduco a un qualsiasi spauracchio in gonnella da fumetti. In questo caso io perdo alla grande e altrettanto esce sconfitto il lettore. Chi ha voglia di avere a che fare con una così scontata fattucchiera? Quella versione di Annie era già vecchia quando *Il Mago di Oz* faceva la sua prima apparizione al cinema.

Sarebbe lecito domandarsi, immagino, se il Paul Sheldon di *Misery* sono io. Di certo sono io in alcune *parti*... ma credo che scoprireste, continuando a scrivere, che ogni personaggio che create è in parte voi. Quando chiedete a voi stessi che cosa farebbe un certo personaggio in una certa situazione, prendete la decisione basandovi su quanto fareste voi (o, nel caso di un cattivo, quanto non fareste). In aggiunta a queste versioni di voi stessi ci sono i tratti caratteriali, belli e brutti, che osservate nel prossimo (un uomo che si mette le dita nel naso quando crede che nessuno lo guardi, per esempio). C'è poi un terzo, splendido elemento: l'immaginazione allo stato puro. È l'elemento che mi ha consentito di essere per un po' un'infermiera psicopatica mentre scrivevo *Misery*. Ed essere Annie non è stato assolutamente difficile. È stato casomai divertente. Credo che sia stato più arduo essere Paul. Lui era sano di mente, io sono sano di mente, non è stato come andare in gita a Disneyland.

Il mio romanzo *La zona morta* scaturì da due domande: può un assassino politico essere nel giusto? E in questo caso, se ne può fare il protagonista di un romanzo? Il buono? Queste ipotesi di lavoro richiedevano secondo me un politico pericolosamente instabile, un individuo che potesse dare la scalata all'Olimpo elettorale mostrando al mondo il volto gioviale dell'ottimista e accattivandosi l'elettorato rifiutando di giocare secondo le vecchie regole. (Le tattiche elettorali di Greg Stillson come le immaginai io vent'anni fa sono molto simili a quelle impiegate da Jesse Ventura nella sua riuscita campagna per la nomina a governatore del Minnesota. Grazie a Dio non sembra che Ventura assomigli a Stillson in nessun altro modo.)

Il protagonista di *La zona morta*, Johnny Smith, è un simpaticone a sua volta, solo che lui non finge. Il particolare che lo distingue da tutti gli altri è una limitata capacità di vedere il futuro, acquisita in seguito a un incidente di cui è stato vittima

da bambino. Quando a un comizio politico stringe la mano a Greg Stillson, Johnny ha una visione in cui questi diventa presidente degli Stati Uniti e scatena la terza guerra mondiale. Johnny giunge alla conclusione che l'unico modo per impedire questa catastrofe, l'unico modo in cui può salvare il mondo, in altre parole, è piantare una pallottola nella testa di Stillson. Johnny è diverso da altri mistici violenti e paranoici in un preciso particolare: lui vede *veramente* il futuro. Ma di questo non si vantano forse tutti i presunti veggenti?

Ero solleticato dall'aspetto criminoso e ansiogeno della situazione. Pensavo che la storia avrebbe funzionato se fossi riuscito a fare di Johnny un personaggio tutto positivo senza trasformarlo in un santo di gesso. Lo stesso valeva per Stillson, ma al contrario: volevo che fosse cattivo fino in fondo e che facesse davvero paura al lettore, non solo perché Stillson è un continuo fermentare di potenziale violenza, ma perché è così maledettamente *persuasivo*. Volevo che il lettore non smettesse mai di chiedersi: «Ma questo qui è fuori di cotenna... com'è che nessuno riesce a sgamarlo?» Il fatto che Johnny, a differenza di tutti gli altri, lo sgamasse sul serio, pensavo, avrebbe indotto il lettore a schierarsi con decisione dalla sua parte.

Quando facciamo conoscenza del potenziale assassino, sta accompagnando la sua ragazza al luna park, gira sulle giostre e gioca ai baracconi. Che cosa potrebbe esserci di più normale o simpatico? Che sia poi sul punto di chiedere la mano di Sarah ce lo fa apprezzare ancor di più. Più tardi, quando Sarah propone di chiudere una giornata perfetta andando a letto insieme per la prima volta, Johnny le risponde che vuole aspettare che siano sposati. Mi rendevo conto che a questo riguardo mi sarei inoltrato su un terreno insidioso: desideravo che i lettori vedessero Johnny come un uomo sincero e sinceramente innamorato, un'anima onesta e non un moralista ipocrita. Riuscii a smussare un po' il suo comportamento virtuoso conferendogli un senso dell'umorismo infantile; accoglie Sarah indossando una maschera di Halloween (con la speranza che la maschera abbia anche un valore simbolico; certamente Johnny verrà visto come un mostro quando punterà la pistola sul candidato Stillson). «Sei sempre lo stesso», commenta Sarah ridendo e quando la coppia abbandona il luna park a bordo del vecchio Maggiolino di Johnny, credo che Johnny Smith sia diventato nostro amico, un comune giovane americano che spera di vivere felice e contento; uno di quelli che, se trova il tuo portafogli per strada, te lo restituisce con dentro tutti i soldi oppure si ferma ad aiutarti a cambiare la ruota se ti trova in panne per la strada. Da quando John F. Kennedy fu assassinato a Dallas, il megaspauracchio americano è il tizio appostato alla finestra di un piano alto con un fucile tra le mani. Volevo che questo tizio diventasse un amico del lettore.

Già mi fu difficile. Prendere un individuo qualunque e farne un personaggio vivo e interessante lo è sempre. Greg Stillson (come la maggioranza dei cattivi) fu più facile e molto più divertente. Volevo inquadrare la sua natura pericolosa e dissociata già nella prima scena del libro. Lo vediamo alcuni anni prima correre per un seggio alla Casa dei Rappresentanti del New Hampshire, quando è ancora un giovane piazzista di Bibbie in giro per le zone rurali del Midwest. Sta per entrare nella proprietà di un'azienda agricola e viene minacciato da un cane ringhioso. Continua a sorridere e a mostrarsi amichevole finché non si è assicurato che nella

fattoria non ci sia nessuno. Allora spruzza gas lacrimogeno negli occhi del cane e lo ammazza a suon di calci.

A voler misurare il successo dalla reazione del pubblico, la scena d'apertura di *La zona morta* (la mia prima edizione rilegata a diventare best-seller numero uno) fu un trionfo. Urtò ovviamente la sensibilità di molti e fui travolto da lettere che soprattutto protestavano per la mia sadica crudeltà verso gli animali. Risposi a tutte queste persone sottolineando le solite cose: a) Greg Stillson non era reale; b) il *cane* non era reale; c) io non avevo mai in tutta la mia vita tirato un calcio a uno dei miei animali domestici o a quelli altrui. Facevo anche notare un aspetto che poteva essere un po' meno evidente: era importante stabilire, fin dal principio, che Gregory Ammas Stillson era un uomo estremamente pericoloso e abilissimo nella dissimulazione.

Continuai ad approfondire il carattere di Johnny e quello di Greg in scene alternate fino al confronto finale, dove la vicenda si risolve in quello che speravo fosse un modo inatteso. I caratteri di protagonista e antagonista erano determinati dalla storia che avevo da raccontare, in altre parole dal fossile, il reperto. Il mio compito (e il vostro, se vi sembra che questo sia un modo efficace di affrontare la narrazione) è fare in modo che queste persone di fantasia si comportino in un modo che sia di sostegno alla vicenda e ci sembri ragionevole, sulla base di quanto sappiamo di loro (e, naturalmente, quanto sappiamo della vita reale). Ci sono momenti in cui un cattivo ha dei dubbi sul proprio operato (come accade a Greg Stillson); momenti in cui provano pietà (come succede ad Annie Wilkes). E certe volte il buono cerca di sottrarsi alla forza che lo spingerebbe a fare la cosa giusta, come accade a Johnny Smith... e come fece lo stesso Gesù Cristo, se ricordate quella preghiera («Allontana da me questo calice») nell'orto degli ulivi. E se lavorate bene, i vostri personaggi diventeranno vivi e cominceranno ad agire per proprio conto. So che questo mette addosso un certo disagio se non lo avete ancora provato, ma quando succede è un piacere immenso. E risolve anche molti dei vostri problemi, credetemi.

9

Abbiamo trattato alcuni degli aspetti sostanziali del raccontare bene, che si rifanno tutti agli stessi principi di base: la pratica è impagabile (e bisogna che sia fonte di piacere, non deve essere vissuta come un compito) e indispensabile, sul serio. L'abilità nella descrizione, nel dialogo e nello sviluppo dei personaggi è in ultima analisi la capacità di vedere o ascoltare con chiarezza e quindi trascrivere ciò che si è visto o udito con uguale chiarezza (e senza ricorrere a troppi di quegli avverbi così noiosi e inutili).

Ci sono molti elementi «decorativi»: onomatopeia, ripetizioni rafforzative, *stream of consciousness*, dialogo interiore, uso dei tempi dei verbi (è diventato abbastanza di moda raccontare storie, specialmente nella forma del racconto breve, al tempo presente), la questione spinosa dei retroscena (come inserirli e in che misura), tema, ritmo (ci occuperemo di questi ultimi due), nonché una decina di altri

argomenti che vengono sviluppati, talvolta in maniera esauriente, nei corsi di scrittura e sui normali testi specialistici.

La mia posizione al riguardo è molto semplice. È tutto sul tavolo: tutto quello che vi può servire è lì, ed è giusto utilizzare qualunque cosa migliori la qualità della vostra scrittura e non intralci la vostra storia. Se vi piace un'allitterazione, del tipo: «scolaro scontento scopre sconcezze», inseritela e vedete come risulta nero su bianco. Se vi sembra azzeccata, ce la lasciate. Se, come questa, sembra un ibrido tra Spiro Agnew e Robert Jordan, ebbene, per cancellare c'è un tasto apposito sulla vostra macchina.

Non c'è assolutamente bisogno di farsi influenzare dai pregiudizi o di attenersi al convenzionale, né avete l'obbligo di scrivere una prosa sperimentale e destrutturata perché le riviste di cultura dicono che il romanzo è morto. Tradizionale e moderno sono entrambi a vostra disposizione. Diavolo, scrivete a testa in giù, se vi piace, o scrivete in pittogrammi a pastelli. In un modo o nell'altro giungerete al momento in cui dovrete giudicare che cosa avete scritto e quanto bene lo avete scritto. Io non credo che debba essere concesso a un racconto o un romanzo uscire dalla porta del vostro studio o della vostra stanza di scrittura se non siete convinti che sia ragionevolmente *reader-friendly*. Non potete soddisfare sempre tutti i lettori; non potete soddisfare sempre nemmeno *alcuni* dei vostri lettori, ma dovete sforzarvi in ogni modo di soddisfare almeno alcuni lettori qualche volta. Credo sia stato William Shakespeare a dirlo. E ora che ho esposto la bandiera gialla di pericolo, ho diligentemente rispettato il protocollo, lasciatemi ripetere che è tutto sul tavolo, tutto lì a portata di mano. Non è un pensiero inebriante? Io credo di sì. Provate secondo l'estro, banale o scandaloso non ha importanza. Se funziona, va bene. Se non funziona, buttatelo. Buttatelo anche se ve ne siete innamorati. Hemingway disse: «Bisogna uccidere i propri prediletti» e aveva ragione.

Il più delle volte scorgo la possibilità di aggiungere i particolari estetici e i tocchi ornamentali quando la narrazione in sé è pressoché finita. Solo qualche volta l'idea è precoce; non avevo cominciato da molto la stesura di *Il Miglio Verde*, quando mi sono reso conto che il mio personaggio principale era un innocente che probabilmente sarebbe stato giustiziato per il crimine commesso da un altro e decisi di dargli le iniziali J.C., in memoria del più famoso innocente di tutti i tempi. Conoscevo il precedente di *Luce d'agosto* (che è ancora il mio preferito tra i romanzi di Faulkner), dove l'agnello sacrificale si chiama Joe Christmas. Fu così che il detenuto del braccio della morte John Bowes diventò John Coffey. Non seppi prima delle ultime pagine del libro se il mio J.C. sarebbe vissuto o no. Io *volevo* che sopravvivesse perché mi era simpatico e provavo compassione per lui, ma ritenni che quelle iniziali non avrebbero compromesso nulla, né in un senso né nell'altro. (Qualche critico mi ha accusato di essere stato simbolicamente semplicistico nello scegliere il nome di John Coffey. E io rispondo: «Che sarebbe, scienza spaziale?» Andiamo, ragazzi, vi *prego*.)

Se a scuola avete mai studiato il simbolismo del colore bianco in *Moby Dick* o l'uso che fa della foresta Hawthorne in racconti come «Il giovane Goodman Brown» e siete usciti da quelle lezioni sentendovi degli idioti, può darsi che in questo

momento stiate indietreggiando proteggendovi con le mani alzate, scuotendo la testa e dicendo: *ohoo, no grazie, abbiamo già dato*.

Piano. Il simbolismo non deve essere per forza arcano e cervellotico. Né deve essere volutamente confezionato come una sorta di tappeto orientale su cui collocare i mobili della storia. Se accettate il concetto secondo il quale la storia è un oggetto preesistente, un fossile interrato, allora deve essere preesistente anche il simbolismo, giusto? Uno dei tanti ossicini (o più di uno) della vostra nuova scoperta. Questo nel caso ci sia. E se non c'è, che importa? La storia ce l'avete lo stesso, no?

Se invece c'è e se voi lo notate, penso che dobbiate estrarlo come meglio vi riesce, lucidarlo finché brilli e quindi tagliarlo come un gioielliere taglia una pietra preziosa.

Carrie, come ho già illustrato, è un romanzo breve su una ragazza presa di mira che scopre di possedere capacità telecinetiche, vale a dire la possibilità di spostare oggetti con la forza della mente. Per farsi perdonare di un crudele scherzo al quale ha preso parte alle docce, la compagna di Carrie, Susan Snell, convince il suo ragazzo a invitare Carrie al ballo di fine anno. I due vengono eletti re e reginetta. Durante i festeggiamenti, un'altra delle compagne di Carrie, l'antipatica Christine Hargensen, ne fa l'oggetto di un altro brutto scherzo, orrendo questa volta. Carrie si vendica usando i suoi poteri telecinetici per uccidere gran parte delle sue compagne (e l'atroce madre) prima di morire lei stessa. Il sugo è questo, semplice come una fiaba. Non c'era bisogno di condirla con orpelli vari, sebbene abbia aggiunto lo stesso un certo numero di interludi personali (citazioni da libri inesistenti, lettere, articoli di giornali) tra i segmenti narrativi. In parte l'ho fatto per dare più realismo alla vicenda (pensavo all'adattamento radiofonico di Orson Welles di *La Guerra dei Mondi*) ma soprattutto perché la prima stesura del libro era così striminzita da non somigliare molto a un romanzo.

Quando lessi *Carrie* prima di cominciare la seconda stesura, notai che c'era sangue in tutti e tre i momenti cruciali della storia: all'inizio (la capacità paranormale di Carrie sembrava essere stata indotta dal suo primo ciclo mestruale), al culmine (per lo scherzo che fa scatenare Carrie al ballo viene usato un secchio di sangue di maiale: «Sangue di maiale per un maiale», dice Chris Hargensen al proprio ragazzo), e alla fine (Sue Snell, la ragazza che cerca di aiutare Carrie, scopre di non essere incinta - come aveva per metà sperato e per metà temuto - quando le arrivano le mestruazioni).

Naturalmente il sangue abbonda in gran parte dei racconti dell'orrore, si può ben dire che sia il nostro marchio di fabbrica. Nondimeno il sangue in *Carrie* a me non sembra puro e semplice splatter. Mi sembra che invece *significhi* qualcosa. Quel significato non era stato creato consapevolmente, però. Mentre scrivevo *Carrie* non mi sono mai fermato a pensare: Ah, tutto questo simbolismo ematico mi farà segnare un sacco di punti con i critici; o: Ragazzi ragazzi, con tutto questo sangue mi sono conquistato un posto in almeno un paio di librerie universitarie! Per dirne una, uno scrittore dovrebbe essere molto più matto di quanto sono io per pensare che *Carrie* possa essere scelto come svago intellettuale.

Svago intellettuale o no, il senso di tutto quel sangue diventò lampante quando cominciai a leggere il mio primo manoscritto inzaccherato di birra e tè. Così cominciai a rimuginare l'idea, l'immagine e le evocazioni emotive del sangue, cercando di mettere insieme quante più associazioni possibile. Ce n'erano parecchie, perlopiù piuttosto pesanti. Il sangue è fortemente collegato all'idea di sacrificio; per le giovani donne è associato alla raggiunta maturità fisica e alla capacità di generare; nelle religioni cristiane (e in molte altre) è insieme simbolo di peccato e redenzione. Infine lo si collega con l'ereditarietà di caratteristiche fisiche e psicologiche. Si dice che abbiamo questo aspetto o ci comportiamo in quel modo perché «ce l'abbiamo nel sangue». Questo non è molto scientifico, si sa che i tratti ereditari sono nei geni e nel DNA, ma il modo di dire ha solo funzione figurativa.

È appunto questa capacità di sintetizzare e incapsulare che rende il simbolismo così interessante, utile, e, quando usato bene, suggestivo. Si può tranquillamente includerlo tra le forme di linguaggio figurativo.

Ciò lo rende necessario al successo del vostro racconto o romanzo? Certamente no, anzi, può esserne un ostacolo, specialmente se vi lasciate prendere la mano. Il simbolismo serve ad adornare e arricchire, non a costruire un senso di artificiosa profondità. *Nessuna* guarnizione ha a che vedere con la storia, giusto? Solo la *storia* c'entra con la storia. (Vi siete stancati di sentirmelo dire? Spero di no, perché io sono ancora ben lontano dall'essermi stancato di ripeterlo.)

Il simbolismo (e altri abbellimenti) ha comunque una funzione, qualcosa di più della cromatura su un radiatore. Può fungere da catalizzatore per voi e il vostro lettore, contribuendo a creare un'opera meglio articolata e piacevole. Credo che, quando rileggerete il vostro manoscritto (e quando ne *parlerete*), vedrete se il simbolismo c'è o se esiste uno spazio adatto dove collocarlo. Se non c'è, non pensateci più. Ma se c'è, se è con evidenza parte del fossile che state dissotterrando, non lasciatevelo sfuggire. Dategli risalto. Sarebbe da stupidi non farlo.

10

Questi medesimi concetti valgono anche per il tema. Nei corsi di scrittura e letteratura l'importanza (spesso pretenziosa) che si vuol dare al tema può essere irritante, mentre, credetemi e non siatene scioccati, esso non è la più sacra fra tutte le vacche sacre. Scrivendo un romanzo, trascorrete settimane e poi mesi a compilare parole su parole, e quando avete finito vi siete guadagnati, voi e il vostro libro, il sacrosanto diritto di appoggiarvi allo schienale (o uscire per una lunga passeggiata) e chiedervi chi ve l'ha fatto fare, perché gli avete dedicato tutto quel tempo, perché vi è sembrato così importante. Parafrasando la canzone: *what's it all about, Alfie?*

Mentre scrivete il libro, giorno dopo giorno identificate ed esaminate ciascun singolo albero. Alla fine dovete fare un passo indietro e contemplare la foresta. Non tutti i libri devono essere densi di simbolismi, ironia o linguaggio musicale (la si chiama prosa per qualche ragione, sapete), ma la mia impressione è piuttosto che ogni libro, almeno quelli che vale la pena leggere, trattino di *qualcosa*. Il vostro

compito durante o subito dopo la stesura della prima bozza è decidere i qualcosa di cui tratta il vostro. Il vostro compito per la seconda bozza, o una qualsiasi di quelle che seguono la prima, è di rendere ancora più chiaro quel qualcosa. Ciò potrebbe richiedere modifiche e revisioni sostanziose. Il beneficio per voi e il vostro lettore sarà un percorso più chiaro e uniforme. Funziona sempre.

Il libro al quale io ho lavorato più a lungo è *L'ombra dello scorpione*. È anche quello che i miei lettori più fedeli sembrano preferire fra tutti (c'è un che di deprimente sull'opinione così unanime che la tua opera migliore è di vent'anni fa, ma non entreremo in questo problema adesso, grazie). Finii la prima stesura sedici mesi circa dopo aver iniziato. *L'ombra dello scorpione* mi richiese più tempo del solito perché rischiò di morire dopo la terza svolta, già in vista della casa-base.

Avevo in mente un romanzo di ampio respiro e con molti personaggi principali, un'epopea fantasy, se riuscite a immaginarla, e a questo fine utilizzai una narrazione a prospettiva variabile, introducendo un protagonista nuovo in ogni capitolo della prima, lunga parte. Così nel primo capitolo la storia si concentrava su Stuart Redman, un operaio texano; il capitolo due raccontava prima di Fran Goldsmith, una studentessa del Maine rimasta incinta, poi la narrazione ritornava a Stu; il capitolo tre cominciava con Larry Underwood, un cantante rock di New York, prima di tornare prima a Fran, quindi di nuovo a Stu Redman.

Il mio progetto era di collegare tutti questi personaggi, i buoni, i brutti e i cattivi, in due luoghi: Boulder e Las Vegas. Pensavo che probabilmente avrebbero finito con il farsi la guerra l'un l'altro. La prima metà del libro parlava anche di un virus inventato dall'uomo che si propagava per gli Stati Uniti e il mondo intero, sterminando il novantanove per cento della razza umana e spazzando via la nostra cultura tecnologica.

Scrivevo questo romanzo negli anni Settanta, sul finire della cosiddetta crisi energetica, e me la godetti un mondo a fantasticare sulla devastazione totale del pianeta nell'arco di una sola, spaventosa estate di epidemia (poco più di un mese, per la precisione). La scena era ampia, particolareggiata, nazionale e (almeno per me) mozzafiato. Raramente ho visto con tanta chiarezza con gli occhi della mia immaginazione, dall'ingorgo stradale che ostruiva il Lincoln Tunnel di New York alla sinistra rinascita nazistoide di Las Vegas sotto il vigile (e spesso divertito) occhio rosso del cattivo, Randall Flagg. Tutto questo suona terribile, è in effetti terribile, ma per me la visione conteneva anche uno strano elemento di ottimismo. Niente più crisi energetiche, tanto per dire, niente più carestie, niente più massacri in Uganda, niente più piogge acide o buco nell'ozono. Finito anche il tintinnar di sciabole delle superpotenze nucleari e certamente niente più sovrappopolazione. C'era al contrario la possibilità per i pochi superstiti di ricominciare in un mondo moralmente riscattato in cui erano ritornati miracoli, magia e profezia. La mia storia mi piaceva. I miei personaggi mi piacevano. E, tuttavia, giunsi a un punto in cui non potevo scrivere altro perché non sapevo che cosa scrivere. Come il pellegrino nella leggenda di John Bunyan, ero giunto in un luogo dove la diritta via era perduta. Non ero il primo scrittore a scoprire questo posto orrendo e sono ben lungi dall'essere l'ultimo; lì sta di casa il blocco dello scrittore.

Se avessi avuto due o anche trecento pagine di manoscritto invece di quelle cinquecento, credo che avrei abbandonato *L'ombra dello scorpione* e mi sarei dedicato ad altro: Dio sa quante volte lo avevo già fatto. Ma cinquecento pagine erano un investimento troppo ingente, sia in tempo sia in energia creativa; mi era impossibile mollare. C'era anche quella vocina che mi bisbigliava che il libro era buono davvero e che se non lo avessi finito lo avrei rimpianto per sempre. Così, invece di trasferire la mia attenzione a un altro progetto, cominciai a fare lunghe passeggiate (un'abitudine che, vent'anni dopo, mi avrebbe ficcato in un guaio). Portavo un libro o una rivista, in queste passeggiate, ma raramente li aprivo, per quanto mi annoiasse vedere sempre gli stessi alberi e ascoltare sempre le stesse impertinenze di ghiandaie e scoiattoli. La noia può essere un toccasana per chi si trova in un vicolo cieco creativo. Così feci quelle passeggiate in compagnia della mia noia e delle mie elucubrazioni su quella gigantesca inutilità che era il mio manoscritto.

Per settimane il tanto pensare non mi portò da nessuna parte, tutto mi sembrava troppo difficile, tutto troppo maledettamente complesso. Avevo gettato troppe lenze e c'era il pericolo che s'imparruccassero. Girai ripetutamente attorno al problema, lo presi a pugni, vi sbattei contro la testa... fino al giorno in cui, mentre non stavo pensando a niente in particolare, trovai la risposta. Mi giunse tutt'intera e completa, in confezione regalo, potremmo dire, come una vampata. Corsi a casa e buttai giù l'idea su un foglio di carta, la sola volta in cui ho fatto una cosa del genere, per il terrore di dimenticarla.

Ciò che avevo visto era che forse l'America in cui si svolgeva *L'ombra dello scorpione* era stata spopolata dall'epidemia, ma il mondo della mia storia era ormai pericolosamente sovrappopolato, un'autentica Calcutta. La soluzione all'imbuto in cui mi ero cacciato, mi sembrava, sarebbe potuta essere simile alla situazione di partenza: un'esplosione questa volta, invece di un'epidemia, ma in ogni caso pur sempre un bel colpo di spada al nodo gordiano. Avrei spedito i superstiti da Boulder a Las Vegas in un viaggio di ricerca della redenzione; ci sarebbero andati di punto in bianco, senza provviste e senza un piano, come personaggi biblici in cerca di un'illuminazione o della volontà di Dio. A Las Vegas avrebbero trovato Randall Flagg e buoni e cattivi sarebbero stati costretti a confrontarsi.

Un momento prima di tutto questo non avevo niente; un attimo dopo avevo tutto. Se c'è una cosa dello scrivere che amo più di tutto il resto è quel lampo improvviso che ti fa vedere come ogni elemento trova il suo posto. Scrissi le mie pagine di appunti preso da una frenetica eccitazione e trascorsi i due o tre giorni seguenti a rigirarmi la soluzione nella mente, cercando difetti e intoppi (ma anche sviluppando il filo narrativo vero e proprio, che richiedeva che due dei personaggi di secondo piano piazzassero una bomba in casa di uno dei protagonisti), ma fu soprattutto per quell'ansia che ti mette addosso la sensazione che sia troppo bello per essere vero. Troppo bello o no, sapevo che era vero al momento della rivelazione: quella bomba in casa di Nick Andros avrebbe risolto tutti i miei problemi narrativi. E così fu. Il resto del libro scivolò via in nove settimane.

In seguito, completata la prima stesura di *L'ombra dello scorpione*, mi fu possibile farmi un'idea più chiara di che cosa mi aveva bloccato in maniera così totale a metà dell'opera; mi era molto più facile pensare senza quella voce che continuava a urlarmi nella testa: «Sto perdendo il mio libro! Ah, merda, cinquecento pagine e sto perdendo il mio libro! Allarme rosso! ALLARME ROSSO!!» Potei anche analizzare che cosa mi aveva fatto ripartire e non mi sfuggì l'ironia: avevo salvato il mio libro facendo saltare in aria più o meno la metà dei personaggi principali (alla fine le esplosioni furono in realtà due, poiché a quella di Boulder fece da contrappunto un analogo atto di sabotaggio a Las Vegas).

La vera origine del mio male, conclusi, era che sulla scia del diffondersi del virus, i miei personaggi di Boulder, i buoni della storia, stavano rimettendo in funzione la stessa vecchia trappola mortale tecnologica. Le prime esitanti trasmissioni in CB che richiamavano la gente a Boulder avrebbero di lì a poco portato alla TV; in quattro e quattr'otto sarebbero arrivati i consigli per gli acquisti e i numeri di telefono in sovrimpressione. Stessa cosa con le centrali elettriche. Non impiegarono certo molto i miei personaggi di Boulder a concludere che cercare la verità del Dio che li aveva risparmiati era molto meno importante che riaccendere frigoriferi e climatizzatori. A Las Vegas, Randall Flagg e i suoi amici stavano imparando a far volare jet e bombardieri oltre che riportare la luce elettrica, ma questo andava bene, era prevedibile, perché loro erano i cattivi. Mi aveva bloccato l'essermi reso conto, a livello intuitivo, che buoni e cattivi stavano cercando di somigliarsi un po' troppo e mi aveva fatto riprendere l'essermi reso conto che i buoni stavano adorando un vitello d'oro elettronico e avevano bisogno di qualcosa che li risvegliasse. Una bomba faceva al caso mio.

Tutto questo mi induceva a pensare che la violenza come soluzione è intessuta nella natura umana come un fatale filo rosso. Questo diventò il tema di *L'ombra dello scorpione*, e scrissi la seconda stesura avendo questo ben fisso nella mente. Ripetutamente alcuni dei personaggi (cattivi come Lloyd Henreid, ma anche buoni come Stu Redman e Larry Underwood) fanno riferimento a tutte quelle armi di distruzione di massa rimaste incustodite e ora a portata di mano di chi abbia voglia di impossessarsene. Quando i boulderiti propongono innocentemente, animati dalle migliori intenzioni - di ricostruire la stessa vecchia Torre di Babele di prima, vengono spazzati via da una nuova violenza. Le persone che piazzano la bomba eseguono ordini ricevuti da Randall Flagg, ma Mother Abagail, la figura che rappresenta l'opposto di Flagg, dice ripetutamente che «tutte le cose servono Dio». Se è vero - e nel contesto di *L'ombra dello scorpione* certamente lo è -, allora la bomba è in realtà un severo ammonimento che giunge dall'inquilino del piano di sopra, un modo per dire: «Non vi ho portati fin qui solo perché ricominciate con le vecchie stronzate di prima».

Verso la fine del romanzo (era in effetti la fine della prima e più breve versione), Fran chiede a Stuart Redman se c'è qualche speranza, se la gente imparerà mai dai propri errori. «Non lo so», risponde Stu e poi si interrompe. Nel tempo della storia, quella pausa dura solo quanto impiega il lettore a spostare gli occhi sull'ultima riga. Nello studio dello scrittore durò molto più a lungo. Frugai nella mente e nel

cuore a caccia di qualcos'altro da mettere in bocca a Stu, una frase chiarificatrice. Desideravo trovarla perché in quel momento più che mai Stu era il mio portavoce. Alla fine, però, Stu ripete semplicemente ciò che ha già detto: *non lo so*. Meglio di così non seppi fare. Certe volte il libro vi offre delle risposte, ma non sempre, e io non volevo lasciare il lettore che mi aveva seguito per centinaia di pagine con nient'altro che qualche vuota banalità in cui non credevo nemmeno io. Non c'è una *morale* in *L'ombra dello scorpione*, nessuno pontifica: «Sarà meglio che impariamo se la prossima volta non vogliamo distruggere tutto il pianeta»; ma se il tema risalta bene, i dibattiti che può alimentare offriranno forse le proprie conclusioni e i propri principi morali. In questo non c'è niente di male; queste discussioni sono uno dei grandi piaceri della vita di chi legge.

Sebbene avessi usato il simbolismo, metafore e omaggi letterari prima del mio romanzo sulla grande epidemia (senza *Dracula*, per esempio, credo che non sarebbe esistito *Le notti di Salem*), sono sicuro di non aver mai riflettuto molto sul tema prima di essermi arenato durante la scrittura di *L'ombra dello scorpione*. Probabilmente pensavo che fossero questioni da lasciare alle Menti Eccelse e ai Profondi Pensatori. Dubito che ci sarei arrivato così presto se non fossi stato tanto disperato.

Fu per me una sorpresa scoprire la reale utilità del «pensare tematico». Non era solo un'idea vaporosa utilizzata dai professori d'inglese per gli esami di metà semestre («Illustrate gli aspetti tematici di *La saggezza nel sangue* in tre paragrafi ben articolati»), bensì un altro utile attrezzo da tenere nella cassetta, simile a una lente di ingrandimento.

Dal giorno della mia rivelazione sulla bomba, non ho mai esitato a chiedermi - prima di cominciare la seconda stesura di un libro, o in difficoltà durante la prima - di che cosa sto scrivendo, perché vi dedico tanto tempo quando potrei suonare la chitarra o girare in moto, che cosa mi ha spinto a chinare la schiena per non raddrizzarla più. La risposta non giunge sempre subito, ma di solito una c'è e non è nemmeno troppo difficile da trovare.

Credo che nessun romanziere, nemmeno chi ha scritto quaranta o più libri, occupi costantemente il suo intelletto in un gran numero di temi; io ho molti interessi, ma solo pochi sono profondi abbastanza da sostenere un romanzo. Questi interessi profondi (non li chiamerò proprio ossessioni) riguardano la difficoltà - forse l'impossibilità! - di richiudere il vaso tecnologico di Pandora una volta aperto (*L'ombra dello scorpione, Le creature del buio, L'incendiaria*); il problema del perché, se esiste un Dio, succedono cose così terribili (*L'ombra dello scorpione, Desperation, Il Miglio Verde*); la sottile linea di demarcazione tra realtà e fantasia (*La metà oscura, Mucchio d'ossa, La chiamata dei tre*); e soprattutto la terribile attrazione che esercita talvolta la violenza su persone fondamentalmente di animo buono (*Shining, La metà oscura*). Ho anche scritto ripetutamente sulla fondamentale differenza fra bambini e adulti e sul potere taumaturgico dell'immaginazione umana.

E ripeto: *niente di grandioso*. Sono semplicemente interessi scaturiti dalla mia vita e dalle mie riflessioni, dalla mia esperienza di ragazzo e uomo, dai miei ruoli di marito, padre, scrittore e amante. Sono questioni che occupano la mia mente quando

spengo la luce la sera e sono solo con me stesso a guardare nel buio con una mano infilata sotto il guanciale.

Voi avete senza dubbio i vostri pensieri, interessi e dilemmi, e sono stati anch'essi originati come i miei dalle vostre esperienze e vicissitudini di essere umano. Alcuni saranno anche simili a quelli che ho citato io e alcuni saranno molto diversi, ma li avete e farete bene a usarli nel vostro lavoro. Non è forse a questo scopo che esistono tutte quelle vostre riflessioni, ma certamente è una delle cose per cui tornano utili.

Devo chiudere questo breve sermone con una parola di avvertimento: partire da un tema prestabilito è un buon modo per scrivere male. Un buon romanzo parte sempre dalla storia per arrivare al tema; quasi mai comincia dal tema per diventare storia. Le sole possibili eccezioni a questa regola che mi vengono in mente sono allegorie come **La fattoria degli animali** di George Orwell (e ho la malizia di sospettare che anche in questo caso la storia sia venuta prima del tema; se incontrerò Orwell nell'aldilà ho intenzione di chiederglielo).

Ma una volta che il filo della vostra storia è sulla carta, dovete riflettere su quale ne è il significato e arricchirla nelle stesure successive aggiungendovi le vostre conclusioni. Non farlo priverebbe il vostro lavoro (e in seguito i vostri lettori) di quella visione che rende ogni racconto che scrivete unicamente vostro.

11

Fin qui, tutto bene. Ora parliamo del lavoro di revisione: quanto, e quante riscritture? Per me la risposta è sempre stata: due bozze e una rifinitura (con l'avvento della tecnologia informatica, le mie rifiniture si sono avvicinate molto a una terza bozza).

Tenete presente che qui sto solo parlando del mio personale modo di scrivere; in realtà l'operazione di riscrittura varia moltissimo da autore ad autore. Kurt Vonnegut, per esempio, riscriveva ogni singola pagina dei suoi romanzi fino a quando non fosse del tutto soddisfatto di aver ottenuto quello che desiderava. Di conseguenza c'erano giorni in cui riusciva a comporre nella loro stesura finale solo una o due pagine (e il cestino era pieno di pagine settantuno e settantadue, scartate e accartocciate), ma quando era finito il manoscritto era finito il *libro*, ragazzi. Lo si poteva mandare in stampa. Ci sono tuttavia alcuni aspetti che secondo me valgono per la maggioranza degli scrittori ed è di questi che voglio parlarvi ora. Se è da un po' che scrivete, non avete bisogno del mio aiuto qui; avrete già stabilito la vostra personale routine. Ma se siete principianti, lasciatemi insistere sull'opportunità di riscrivere la vostra storia almeno una volta: la prima con la porta chiusa e la seconda con la porta aperta.

Con la porta chiusa, scaricando direttamente sulla pagina quello che ho nella testa, io scrivo il più velocemente possibile senza preoccupazioni. Scrivere fiction, specialmente quando il romanzo è lungo, può essere un lavoro difficile e solitario; è come attraversare l'Atlantico in una vasca da bagno. Ci sono innumerevoli occasioni per dubitare di sé. Se scrivo rapidamente, mettendo sulla carta la mia storia così

come mi viene in mente, tornando indietro solo per controllare i nomi dei miei personaggi e i punti rilevanti dei rispettivi background, riesco a tenere vivo il mio entusiasmo iniziale e contemporaneamente a tener testa ai dubbi sempre in agguato.

Questa prima bozza, la bozza della Storia Pura, è bene che sia scritta senza aiuti (o interferenze) esterni. Può venire il momento in cui avete voglia di mostrare quello che avete fatto a un amico intimo (spesso quell'amico intimo è la persona con cui dividete il letto), o perché siete orgogliosi di quello che state facendo o perché ne dubitate. Il mio consiglio è di resistere a questo impulso. Che la pressione si mantenga al livello; non lasciatela cadere esponendo ciò che avete scritto al dubbio, all'elogio, o anche alle domande rivolte in buona fede da qualcuno del Mondo Esterno. Lasciatevi trasportare dalla vostra speranza di successo (e dalla paura del contrario), per quanto difficile sia. Ci sarà l'occasione di vantarsi di ciò che avete fatto quando avrete finito... ma anche dopo che sarà fatta, credo che dobbiate agire con prudenza e concedervi una riflessione mentre la storia è ancora come un campo di neve fresca, senza altre impronte che le vostre.

Il bello dello scrivere con la porta chiusa è che vi ritrovate costretti a concentrarvi sulla storia con l'esclusione di tutto il resto, o quasi. Nessuno vi può domandare: «Che cosa intendevi esprimere con le ultime parole di Garfield in agonia?» oppure: «Qual è il significato del vestito verde?» Può ben darsi che non aveste intenzione di esprimere *niente* con le ultime parole di Garfield ed è possibile che Maura vestisse di verde solo perché è così che l'avete vista quando vi è apparsa nella mente. Ma è possibile anche il contrario, che cioè quei particolari *abbiano* un significato (o che l'avranno, quando verrà il momento di contemplare la foresta e non i singoli alberi). In ogni caso, la prima bozza non è quella adatta per considerazioni di questo genere.

Ma non è finita. Se nessuno vi dice: «Oh, caro (oppure cara)! Ma è *stupendo*!» sarete molto meno portati ad abbassare la guardia o a cominciare a concentrarvi sull'obiettivo sbagliato... *essere fantastico*, per esempio, invece di *raccontare la dannata storia*.

Diciamo che ora avete finito la prima stesura. Complimenti! Ottimo lavoro! Bevetevi un bicchiere di champagne, uscite a cena, fate quello che siete soliti fare quando avete da festeggiare. Se c'è qualcuno che ha atteso con impazienza di leggere il vostro romanzo, l'altro o l'altra, supponiamo, qualcuno che magari ha lavorato dalle nove alle cinque e ha contribuito a pagare le bollette mentre voi rincorrevate il vostro sogno, questo è il momento di mostrarsi generosi... sempre che, naturalmente, il vostro primo lettore vi prometta di non parlarvi del libro finché non sarete *voi* pronti a parlarne a *loro*.

Posso apparirvi un po' prepotente, ma non è così. Avete lavorato sodo e avete bisogno di un periodo di riposo (la durata varia da scrittore a scrittore). La vostra mente e la vostra immaginazione due cose che sono correlate tra loro ma non si identificano una nell'altra - hanno bisogno di riciclarsi, almeno nell'ambito di questo particolare lavoro. Il mio consiglio è che vi prendiate un paio di giorni per andare a pescare o in canoa, o per comporre un puzzle, qualsiasi cosa, per poi mettervi a lavorare a qualcos'altro. Qualcosa di più breve, preferibilmente, e qualcosa che,

rispetto al romanzo che avete appena finito, percorra altre vie e a un passo differente. (Io ho scritto alcuni buoni racconti lunghi, tra gli altri «Il corpo» e «Un ragazzo sveglio», fra le stesure di opere più lunghe come *La zona morta* e *La metà oscura*.)

Per quanto tempo lascerete riposare il vostro libro - un po' come lasciare lievitare la pasta per il pane - dipende esclusivamente da voi, ma io vi consiglio un minimo di sei settimane. In questo periodo il vostro manoscritto starà al sicuro chiuso a chiave in un cassetto della scrivania, a invecchiare e (si spera) a maturare. Vi ci tornerete sovente con i pensieri ed è probabile che proviate ripetutamente la tentazione di tirarlo fuori, fosse solo per rileggere certi passaggi che vi pare di ricordare fossero particolarmente bene riusciti, spinti dal desiderio di rivivere l'emozione di sentirsi un grande scrittore.

Resistete alla tentazione. Se non lo fate, è più che probabile che concludiate che quel famoso passaggio non era poi così ben riuscito come credevate e che ha bisogno seduta stante di qualche rammendo. Questo è male. La sola cosa peggiore sarebbe che concludeste che il passaggio è persino *migliore* di come lo ricordavate: perché non mollare tutto il resto e non rileggere subito l'intero romanzo? Rimboccatevi le maniche! Ma sì, che siete pronti! Shakespeare? E chi vuoi che sia?

Non siete voi di sicuro e voi non siete pronti a tornare al vecchio progetto finché non sarete tanto coinvolti in qualcosa di nuovo (o abbastanza risucchiati dalla vostra vita quotidiana) da aver quasi del tutto scordato il mondo irreale in cui siete vissuti per tre ore tutte le mattine o tutti i pomeriggi per un periodo di tre, cinque, sette mesi.

Quando arriva la sera giusta (che potreste aver segnato sul vostro calendario in ufficio), recuperate il manoscritto dal cassetto. Se vi appare come un relitto sconosciuto comperato in qualche mercatino delle pulci dove stentate a ricordare di esservi fermati a qualche bancarella, allora siete pronti. Sedetevi con la porta chiusa (l'aprirete al mondo tra poco), con una matita in mano e un bloc notes accanto. A questo punto rileggete.

Fatelo tutto in un'unica seduta, se vi è possibile (non lo sarà, si capisce, se avevate scritto dalle quattro alle cinquecento pagine). Prendete tutti gli appunti che volete, ma concentratevi sull'aspetto più prosaico, le pulizie di casa, come dire, ortografia e incongruenze. Ce ne saranno in abbondanza; solo Dio fa centro al primo colpo e solo l'indolente dice: «Oh be', se no i correttori di bozze che ci stanno a fare?»

Se è la prima volta, scoprirete che rileggere il proprio lavoro dopo averlo accantonato per sei settimane è un'esperienza strana e spesso emozionante. È vostro, lo riconoscete come vostro, ricordate persino che cosa stavate ascoltando alla radio mentre scrivevate certe righe, eppure sarà anche un po' come leggere l'opera di qualcun altro, una specie di gemello spirituale. È così che è giusto che sia, è il motivo per cui avete atteso. È sempre più facile uccidere i cari di qualcun altro che i propri.

Dopo sei settimane di decantazione, sarete anche in grado di vedere le lacune più vistose nella trama o nello sviluppo dei personaggi. Sto parlando di lacune così grandi da farci passare attraverso un camion. È incredibile in quante di queste sviste possa cadere lo scrittore mentre è tutto preso dal lavoro quotidiano della composizione. E ascoltate bene: se individuate alcuni di questi marchiani difetti, vi è

proibito sentirvi depressi e strapparvi i capelli. Nessuno è infallibile. Si racconta che l'architetto del Flatiron Building si tolse la vita quando si accorse, poco prima dell'inaugurale taglio del nastro, che nel progetto del suo grattacielo si era dimenticato le toilette per gli uomini. Probabilmente non è vero, ma ricordate questo: qualcuno ha *veramente* progettato il *Titanic* e lo ha poi dichiarato inaffondabile.

Le stonature più appariscenti che trovo io durante la rilettura riguardano le motivazioni dei personaggi (un aspetto relativo allo sviluppo di un personaggio, ma non con esso coincidente). Mi batto la mano sulla fronte, prendo il bloc notes e scrivo qualcosa come: «P. 91: Sandy Hunter ruba un dollaro dalle riserve di spiccioli per le piccole spese di Shirley in ufficio. Perché? Dio solo lo sa, Sandy non avrebbe *mai* fatto una cosa del genere!» Segno anche la relativa pagina del manoscritto con una grossa croce di richiamo, che mi ricorderà che lì c'è bisogno di un intervento, un taglio o una modifica e che, se dovessi dimenticarmi di che cosa si tratta, devo andare a consultare i miei appunti.

È una fase che mi piace molto (per la verità mi piacciono *tutte le fasi* del processo di scrittura, ma questa mi è particolarmente cara) perché riscopro il mio libro e di solito mi piace. È uno stato d'animo che muta. Quando finalmente il libro sarà in stampa, io ci sarò passato una decina di volte o più, sarò in grado di citarne interi brani e non vedrò l'ora che quel dannato malloppo puzzolente si tolga dai piedi. Questo viene dopo, però; la prima rilettura è di solito un momento molto gratificante.

Durante quella prima lettura, la parte superiore della mia mente si concentra sulla storia e le questioni riguardanti la cassetta degli attrezzi: eliminazione di pronomi con riferimenti nebulosi (odio i pronomi, ne diffido, sono sfuggenti come certi azzeccagarbugli specializzati in lesioni personali), inserimento di aggiunte esplicative dove sembrano necessarie e, naturalmente, espulsione di tutti gli avverbi dai quali trovo il coraggio di separarmi (mai tutti; mai abbastanza).

A un livello più basso, però, mi pongo le Grandi Domande. La più grande di tutte: c'è coerenza nel racconto? E in questo caso, che cosa trasforma la coerenza in canzone? Quali sono gli elementi ricorrenti? Si legano tra di loro per dare origine a un tema? Mi sto domandando, in altre parole, qual è il succo di tutto quel che ho fatto e come posso intervenire per rendere più percepibili i sottintesi. Ciò che vado cercando soprattutto sono le *risonanze*, qualcosa che echeggi per un po' nella mente (e nel cuore) del Fedele Lettore dopo che avrà chiuso il libro e lo avrà riposto tra gli altri sullo scaffale. Sto cercando il modo di farlo senza imboccare il lettore o svendermi enunciando un messaggio. Prendete tutti quei messaggi e tutte quelle morali e schiaffateli dove non batte il sole, capito? Io voglio *risonanze*. Soprattutto, *sto cercando che cosa volevo dire*, perché nella seconda bozza vorrò aggiungere scene ed episodi che consolidino quel significato. Voglio anche togliere tutto quello che se ne va per altre vie. È prevedibile che ci siano numerose divagazioni, specialmente all'inizio della storia, quando ho la tendenza a brancolare. Tutti questi spunti supplementari dovranno sparire, se voglio ottenere una parvenza di unità. Quando ho finito di leggere e ho apportato tutte le mie piccole correzioni riduttive, sarà il momento di aprire la porta e mostrare quello che ho scritto a quei quattro o cinque amici intimi che hanno manifestato il desiderio di dare un'occhiata.

Qualcuno - non ricordo chi, proprio non lo ricordo - scrisse che tutti i romanzi sono in realtà lettere indirizzate alla stessa persona. Si dà il caso che lo creda anch'io. Credo che ogni romanziere abbia un suo preciso lettore ideale; che in vari momenti durante la stesura di una storia lo scrittore pensi: Chissà che cosa dirà quando leggerà *questo* pezzo? Per me quel primo lettore è mia moglie Tabitha.

In questo ruolo è sempre stata estremamente comprensiva e solidale. La sua reazione positiva a libri difficili come *Mucchio d'ossa* (il mio primo romanzo con un nuovo editore dopo un rapporto ventennale con la Viking, guastatosi per uno stupido battibecco di carattere economico) e a libri dal contenuto relativamente controverso come *Il gioco di Gerald*, mi è stata indispensabile. Ma è anche adamantina quando vede qualcosa che le sembra sbagliato. In quei casi, me lo fa sapere forte e chiaro.

Come critica e prima lettrice, spesso Tabby mi fa pensare a qualcosa che lessi su Alma Reville, la moglie di Alfred Hitchcock. Alma era l'equivalente della prima lettrice, nel caso di Hitch, un censore dall'occhio vigile che rimase del tutto insensibile alla crescente fama del maestro della suspense come *auteur*. Per fortuna di lui. Se Hitch dice che vuole volare, Alma risponde: «Prima mangia le tue uova».

Poco dopo aver finito di montarlo, Hitchcock mostrò *Psyco* ad alcuni amici. Ne furono entusiasti e dichiararono che era un capolavoro della suspense. Alma attese che avessero tutti detto la loro, poi dichiarò con fermezza: «Non lo puoi far uscire così».

Calò un silenzio di pietra nel quale parlò il solo Hitchcock, che chiese spiegazioni alla moglie. «Perché», rispose lei, «Janet Leigh deglutisce quando dovrebbe essere morta.» Era vero. Hitchcock non polemizzò esattamente come non polemizzo io quando Tabby mi fa notare una svista. Si accendono dibattiti tra noi due su vari aspetti del libro e ci sono casi in cui respingo la sua opinione su questioni soggettive, ma quando mi coglie in fallo, lo so, e ringrazio Dio di avere vicino qualcuno che mi avverte che ho la patta aperta prima che esca di casa.

Oltre a farlo leggere a Tabby, di solito mando copie del mio manoscritto a un numero variabile tra le quattro e le otto persone che nel corso degli anni passati hanno criticato i miei lavori. In molti testi sulla scrittura si sconsiglia di far leggere agli amici le proprie opere, sostenendo che è improbabile avere un'opinione abbastanza imparziale da persone che avete ospitato a cena a casa vostra e che mandano i loro figli a giocare con i vostri ai giardini. Secondo questo punto di vista, è sleale mettere un amico in una posizione così delicata. Che cosa succede se ci si sente dire: «Mi dispiace, vecchio mio, hai scritto delle gran belle cose in passato ma questa è proprio una vaccata»?

C'è indubbiamente del vero in questa posizione, ma io non credo che quello che sto cercando sia proprio un'opinione imparziale. E credo che la maggioranza delle persone dotate di sufficiente intelletto da leggere un romanzo abbiano anche il tatto necessario da trovare un'espressione più elegante di «vaccata» per esprimere un giudizio negativo. (Anche se sappiamo tutti che «Mi pare che ci sia qualche problemuccio» significa in realtà «è una vaccata», non è vero?) E poi, se davvero avete cannato - succede; come autore del film *Brivido* lo posso affermare in tutta

coscienza - non è meglio ricevere la notizia da un amico quando la tiratura completa consiste di non più di cinque o sei fotocopie di un manoscritto?

Quando fate circolare sei o sette copie di un libro, avrete in cambio sei o sette opinioni molto soggettive su ciò che funziona e ciò che non va. Se tutti i vostri lettori pensano che abbiate fatto un buon lavoro, probabilmente è così. L'unanimità è possibile, ma rara, persino con gli amici. Molto più probabile che trovino alcune parti buone e altre parti... be', non altrettanto buone. Alcuni riterranno che il Personaggio A sia realistico, ma il Personaggio B sia poco verosimile. Se altri trovano che il Personaggio B sia credibile ma il Personaggio A sia sopra le righe, avete totalizzato un pareggio e potete starvene tranquilli e lasciare le cose come sono (nel baseball, il pareggio va in favore del corridore; nella narrativa dello scrittore). Se alcuni apprezzano il finale e altri lo disprezzano, stessa cosa, è un pareggio e il punto va allo scrittore.

Alcuni lettori sono in prima battuta specializzati nel rilevare gli errori pratici, che sono i più facili da correggere. Mac Mccutcheon, ora scomparso, uno dei miei primi lettori di valore, ottimo insegnante di inglese al liceo, era un notevole conoscitore di armi. Se io mettevo in mano a un personaggio un Winchester 330, Mac per esempio mi segnava a margine che la Winchester non fabbricava armi di quel calibro, ma la Remington sì. Questi sono casi in cui porti via due per il prezzo di uno: l'errore e la correzione. È un affare, perché ne esci facendo la figura dell'esperto e il tuo primo lettore si sentirà lusingato per essere stato d'aiuto. L'errore più gustoso che Mac trovò, non riguardava tuttavia le armi. Un giorno, mentre leggeva un mio manoscritto in sala insegnanti, scoppiò a ridere tanto forte da bagnarsi di lacrime le guance barbute. Poiché il romanzo in questione, *Le notti di Salem*, non doveva nelle mie intenzioni avere nulla di comico, gli chiesi che cosa avesse scoperto. Avevo scritto un brano che suonava più o meno così:

> «...sebbene nel Maine la stagione della caccia al cervo non cominciasse prima di novembre, in ottobre le campagne risonavano spesso di spari; si abbattevano in gran numero i *contadini* [*feasant*: fagiano; *peasant*: contadino], tanti quanti i cacciatori ritenevano necessari a sfamare le rispettive famiglie.»

Il refuso sarebbe stato senz'altro colto da un correttore di bozze, ma Mac mi risparmiò l'imbarazzo.

Le opinioni soggettive presentano, come ho detto, qualche problema in più, però ascoltate: se tutti coloro che leggono il vostro libro dicono che c'è qualcosa che non va (il modo in cui Connie torna da suo marito è troppo sbrigativo; come Hal imbroglia all'esame è irrealistico dato ciò che sappiamo di lui; la conclusione della storia appare brusca e arbitraria), vuol dire che qualcosa non va ed è meglio che corriate ai ripari.

Molti scrittori sono contrari. Ritengono che revisionare un lavoro secondo gli apprezzamenti o le critiche di un pubblico equivalga in un certo senso a prostituirsi. Se davvero la pensate così, non cercherò di farvi cambiare idea. Risparmierete anche

i soldi delle fotocopie, perché non avrete da mostrare a nessuno la vostra opera in anticipo. Anzi (aggiunse spocchioso), se *veramente* la pensate così, perché disturbarvi a pubblicare? Finite i vostri libri e nascondeteli in una cassetta di sicurezza, come si racconta che abbia fatto J.D. Salinger negli ultimi anni.

Ebbene, sì, un po' di questa stizza la provo sul serio. Nel settore cinematografico, dove conduco una vita quasi professionale, le proiezioni in fase sperimentale si chiamano *test screening*. Sono entrate a far parte della routine nella realizzazione di un lungometraggio e fanno dar fuori di matto i registi. Forse ne hanno ben donde. La produzione sborsa una somma variabile tra i quindici e i cento milioni di dollari per fare un film, poi chiede al regista di modificarlo basandosi sulle opinioni di un pubblico composto da parrucchiere, poliziotte, commessi di negozi di calzature e fattorini. E l'aspetto peggiore, il più difficile da mandar giù? Se azzeccate il campione demografico, l'anteprima funziona.

Io odio veder modificare i romanzi sulla base di un pubblico-campione - un gran numero di buoni libri non vedrebbero mai la luce se si facesse così - ma, andiamo, qui stiamo parlando di una mezza dozzina di persone che conoscete e che rispettate. Se vi rivolgete a quelle giuste (e se accettano di leggere il vostro libro), vi saranno quanto mai utili.

Tutte le opinioni hanno lo stesso peso? Non per me. In conclusione ascolto più attentamente Tabby, perché è la persona per cui scrivo, quella dalla quale mi auguro una reazione esultante. Se, oltre che per voi stessi, scrivete principalmente per una persona, vi consiglio di prestare la massima attenzione alle sue opinioni (conosco uno che dice di scrivere soprattutto per una persona morta da quindici anni, ma la maggioranza di noi non lo imita). E se quello che sentite vi sembra sensato, apportate le relative modifiche. Non potete includere nella vostra storia il mondo intero, ma potete farci entrare quelli che per voi contano di più. E vi conviene.

Chiamate Lettore Ideale questa particolare persona per cui scrivete. Sarà costantemente presente nella vostra stanza di scrittura: in carne e ossa quando aprite la porta e lasciate che il mondo rientri in contatto con il vostro sogno; nello spirito durante i giorni talvolta tormentati e spesso esaltanti della stesura della prima bozza, quando la porta è chiusa. E sapete una cosa? Vi scoprirete a imboccare la direzione giusta prima ancora che il Lettore Ideale abbia gettato uno sguardo alla prima frase. Sarà lui ad aiutarvi a uscire un po' da voi stessi, a leggere il vostro lavoro in via di realizzazione come farebbe un pubblico mentre state ancora scrivendo. Questo è forse il modo migliore per garantirsi di rimanere «in tema», un modo per recitare davanti a un pubblico anche quando il pubblico non c'è e la vostra indipendenza è totale.

Quando scrivo una scena che mi sembra comica (come la gara della torta in «Il corpo» o la prova dell'esecuzione in *Il Miglio Verde*), mi immagino che si diverta anche il mio Lettore Ideale. Sono felice quando Tabby ride perdendo il controllo: alza le mani come a dire *mi arrendo* con quei lacrimoni che le scorrono sulle guance. Io ci godo, lo confesso, l'adoro, e quando ho per le mani qualcosa con quel potenziale, lo rigiro e lo strizzo quanto più posso. Mentre sto effettivamente scrivendo una scena del genere (porta chiusa), il pensiero di farla ridere, oppure

piangere, è presente. Durante la riscrittura (porta aperta), l'interrogativo (*è abbastanza divertente? abbastanza spaventoso?*) mi accompagna. Cerco di guardarla quando arriva a quella scena particolare, sperando di vedere almeno un sorriso o - tombola! - di vederla alzare le mani ridendo a crepapelle.

Per lei non è sempre semplice. Le diedi il manoscritto di *Cuori in Atlantide* mentre ci trovavamo nel North Carolina, dove ci eravamo recati per una partita dei Cleveland Rockers contro Charlotte Sting. L'indomani ripartimmo per la Virginia e fu durante il viaggio che Tabby lesse il mio romanzo. Ci sono dei momenti comici nella vicenda, o almeno così pensavo io, perciò continuavo a sbirciare per vedere se stava ridacchiando (o almeno sorridendo). Non credevo che se ne accorgesse, ma naturalmente mi sbagliavo. All'ottava o nona sbirciata (ma poteva anche essere stata la quindicesima), alzò la testa di scatto: «Stai attento alla strada prima che ci fai schiantare tutti e due, vuoi? Smettila di essere così dannatamente *bisognoso*!»

Mi occupai della guida e smisi di spiare (be'... quasi). Cinque minuti dopo udii alla mia destra un farfugliare che era una risatina contenuta. Piccola piccola, ma per me era abbastanza. La verità è che quasi tutti gli scrittori sono bisognosi. Specialmente tra la prima e la seconda stesura, quando la porta dello studio si spalanca ed entra la luce del mondo esterno.

12

Il Lettore Ideale è anche il miglior modo per accertarsi se la vostra storia ha la cadenza giusta e se avete sviluppato i retroscena in una maniera soddisfacente.

La *cadenza* è la velocità alla quale si snoda la vostra narrazione. Nel settore editoriale c'è una segreta (e pertanto ancora mai difesa e mai esaminata) credenza secondo cui la maggior parte dei romanzi e racconti che hanno successo commerciale sono «spediti». Credo che derivi dall'assunto secondo cui oggi la gente ha troppe cose da fare e la sua attenzione è così facilmente sottratta a un'opera stampata da altre, più immediate distrazioni, che si fa in fretta a perdere i lettori se non si diventa una specie di cuoco da tavola calda, che spara a mitraglia hamburger, patatine fritte e uova strapazzate.

Come molte delle convinzioni non sottoposte a verifica che circolano nell'editoria, questa idea è in gran parte una cavolata... motivo per il quale, quando all'improvviso libri come *Il nome della rosa* di Umberto Eco o *Ritorno a Cold Mountain* di Charles Frazier conquistano il primo posto nelle classifiche dei best-seller, editori e redazioni ne sono stupefatti. Io ho il sospetto che in generale attribuiamo l'inaspettato successo di libri come questi a imprevedibili e deplorevoli cadute di gusto da parte dei lettori.

Non che ci sia qualcosa di sbagliato nelle storie raccontate alla svelta. Alcuni ottimi autori - Nelson Demille, Wilbur Smith e Sue Grafton, per citarne giusto tre - hanno guadagnato milioni scrivendo in questo stile. Ma si può eccedere in velocità. Se procedete troppo in fretta correte il rischio di lasciare indietro il lettore, o perché lo confondete o perché lo stancate. Quanto a me, *prediligo* una cadenza più lenta e

una costruzione più ampia, più «enfatica». Lo stato d'animo gradevolmente ozioso da transatlantico da crociera di romanzi lunghi e polifonici come *Padiglioni lontani* o *Il ragazzo giusto* è una delle principali attrazioni di questa formula fin dai suoi primi esempi, quelli di interminabili e compositi racconti come *Clarissa*. Io credo che a ogni storia si debba permettere di svilupparsi secondo la propria cadenza e che non debba essere necessariamente sempre una corsa. Ciononostante è bene fare attenzione: se si rallenta troppo, anche il lettore più paziente comincerà ad agitarsi.

Un buon modo per trovare il giusto mezzo? Il Lettore Ideale, naturalmente. Cercate di immaginare se una certa scena lo annoierà: se conoscete i gusti del vostro Lettore Ideale anche solo la metà di quanto io conosca i gusti del mio, non vi dovrebbe essere troppo difficile. Il vostro Lettore Ideale giudicherà che ci sono troppe divagazioni inutili in questa o quella parte? Che siate stati troppo laconici nel descrivere una certa situazione... ovvero prolissi, che è uno dei miei difetti cronici? Che abbiate scordato di esporre la soluzione di qualche importante nodo della trama? Che vi siate dimenticati completamente di un *personaggio*, come è accaduto una volta a Raymond Chandler? (Quando gli fu chiesto dello chauffeur assassinato in *Il grande sonno*, Chandler - che non disdegnava il bicchiere - rispose: «Oh, quello. Bah, me lo sono totalmente scordato».) Queste sono domande che dovete avere nella mente anche con la porta chiusa. E quando è aperta, quando il vostro Lettore Ideale ha ormai letto il vostro manoscritto, sono domande che dovete formulare a voce alta. Inoltre, bisognosi o no, vorrete sapere in che momento il vostro Lettore Ideale ha posato il manoscritto per occuparsi d'altro. Che scena stava leggendo? Come mai gli è stato così facile sospendere la lettura?

Quando io penso alla cadenza normalmente mi rifaccio a Elmore Leonard, che spiegò l'argomento in modo così esauriente dichiarando che si limitava a lasciar fuori le parti noiose. Questo significa tagliare per accelerare il passo, ed è ciò che la maggior parte di noi alla fine è costretto a fare (uccidi i tuoi cari, uccidi i tuoi cari, anche quando spezza il tuo egocentrico cuoricino da imbrattacarte, uccidi i tuoi cari).

Da adolescente, quando spedivo racconti a riviste come *Fantasy and Science Fiction* ed *Ellery Queen's Mystery Magazine*, mi abituai a ricevere asettiche lettere di rifiuto, messaggi prestampati che venivano mandati a tutti. Per questo era una gioia per me trovare qualche piccola aggiunta personale. Erano poche e me ne giungevano raramente, ma quando ne trovavo una, non mancava mai di illuminare la mia giornata e accendermi un sorriso sulle labbra.

Nella primavera del mio ultimo anno alla Lisbon High School - deve essere stato nel 1966 - mi arrivò una nota scritta a mano che cambiò per sempre il mio modo di riscrivere. Sotto il facsimile della firma del redattore c'era questa frase: «Niente male, ma *gonfio*. Deve revisionare per stringere. Formula: 2ª bozza=1ª bozza-10%. Buona fortuna».

Peccato che non ricordi chi scrisse quella nota; forse Algis Budrys. Chiunque fosse, mi fece un favore straordinario. Ricopiai la formula su un rettangolo di cartone ritagliato da una scatola per camicie e lo appesi al muro dietro la macchina per scrivere. E poco dopo tutto cominciò a girarmi per il verso giusto. Non che all'improvviso mi mettessi a vendere racconti a destra e a manca, ma il numero di

messaggi personali sulle lettere di rifiuto aumentò in maniera consistente. Me ne arrivò uno persino da Durant Imboden, l'editor che a *Playboy* si occupava della fiction. Il suo appunto personale quasi mi fermò il cuore. *Playboy* pagava duemila dollari e anche più per i racconti brevi e due bigliettoni erano un quarto di quanto mia madre prendeva in un anno intero di pulizie al Pineland Training Center.

La Formula di riscrittura non fu probabilmente la sola ragione per cui cominciai a ottenere dei risultati; un'altra credo sia stata che era semplicemente venuto il mio momento (un po' come la *rough beast* di Yeats). Ma la Formula non fu estranea. Prima della Formula, se scrivevo un racconto di quattromila parole in prima stesura, era facile che ne aggiungessi altre mille nella seconda (certi autori sono riduttori per natura; io temo di essere sempre stato un naturale amplificatore). Dopo la Formula, questo cambiò. Ancora oggi, quando scrivo la seconda bozza, se la prima era di quattromila parole il mio obiettivo è di ridurla a tremilaseicento... e se per la prima stesura di un romanzo ho scritto trecentocinquantamila parole, mi sforzo in ogni modo di arrivare a una seconda bozza di non più di trecentoquindicimila... trecentomila, se solo possibile. Di solito è possibile. Ciò che la Formula mi ha insegnato è che tutti i racconti e i romanzi sono in certa misura contraibili. Se non riuscite a sacrificare il 10% conservando gli elementi fondamentali della narrazione, vuol dire che non ci avete provato fino in fondo. L'effetto di un taglio diligente è immediato e spesso sorprendente: Viagra letterario. Lo sentirete voi e lo sentirà anche il vostro Lettore Ideale.

I *retroscena* comprendono tutto quello che è avvenuto prima dell'inizio del vostro racconto ma che hanno influenza sulla storia principale. I retroscena aiutano a definire un personaggio e a stabilire le sue motivazioni. Io credo che sia importante infilarceli il più velocemente possibile, ma che sia altrettanto importante farlo con una certa eleganza. Come esempio di ineleganza, vi propongo questa battuta di dialogo:

> «Ciao, ex moglie», disse Tom a Doris vedendola entrare nella stanza.

È possibile che sia importante per la storia il fatto che Tom e Doris sono divorziati, ma per dare l'informazione *deve* esserci un modo migliore di quello appena citato, che non è più delicato di un omicidio perpetrato con un'ascia. Ecco una possibile variante:

> «Ciao, Doris», disse Tom. Il tono era abbastanza naturale, lo era almeno alle sue stesse orecchie, ma le dita della mano destra toccarono furtive il punto dove fino a sei mesi prima aveva l'anello nuziale.

Non certo degno di un Pulitzer e un po' più lungo di «Ciao, ex moglie», ma la velocità non è tutto, come ho già cercato di illustrare. E se pensate che l'obiettivo sia informare, è meglio che rinunciate alla fiction e troviate un editore per cui scrivere manuali di istruzioni.

Conoscete probabilmente l'espressione in *medias res*, che significa «nel mezzo delle cose». È una tecnica antica e onorevole, ma a me non piace. *In medias res* ha bisogno di flashback, che io trovo noiosi e un po' stucchevoli. Mi fanno sempre pensare a quei film degli anni Quaranta e Cinquanta in cui l'immagine diventa tutta tremolante, la voce acquista un'eco e all'improvviso ci si ritrova sedici mesi prima e il galeotto inzaccherato di fango che abbiamo appena visto cercare di seminare i cani che lo inseguono è un giovane avvocato arrembante che non è stato ancora incastrato per l'omicidio del corrotto capo della polizia.

Come lettore, io sono molto più incuriosito da quello che *succederà* che da quello che è già *successo*. Sì, ci sono autentici capolavori che smentiscono questa preferenza (o forse è un pregiudizio), per esempio *Rebecca* di Daphne du Maurier e *Occhi nel buio* di Barbara Vine; ma a me piace cominciare dal punto di partenza, alla pari con lo scrittore. Io sono un fautore del «dalla A alla Z». Servitemi per primi gli antipasti e portatemi il dessert se ho mangiato la verdura.

Anche quando raccontate la vostra storia in questo modo così diretto, scoprirete di non potervi sottrarre ad almeno *qualche* retroscena. Nel senso più realistico dell'espressione, ogni vita è in *medias res*. Se alla pagina uno del vostro romanzo presentate come protagonista un uomo di quarant'anni e se l'azione ha inizio come il risultato dell'irruzione, sul palcoscenico della vita di quest'uomo, di una persona o una situazione totalmente nuove - un incidente d'auto, poniamo, o un favore fatto a una bella donna che continua a guardarti sensualmente da sopra la spalla (avete notato l'orribile avverbio che non sono riuscito ad ammazzare?) - prima o poi dovrete *comunque* affrontare il problema dei primi quarant'anni del vostro eroe. L'estensione e la bravura con cui presenterete quegli anni hanno molto a che fare con il livello di successo che raggiunge la vostra storia, con la differenza cioè che passa, negli occhi del lettore, tra «una lettura stimolante» e «una gran barba». Probabilmente J.K. Rowling, autrice della serie di Harry Potter, è l'attuale campionessa in fatto di retroscena. Vale la pena leggere i suoi episodi notando la disinvoltura con cui in ogni libro si ricapitola quanto è avvenuto prima. (E poi i romanzi di Harry Potter sono uno svago impareggiabile, storia *pura* dall'inizio alla fine.)

Il vostro Lettore Ideale può esservi di inestimabile aiuto nello stabilire fino a che punto avete reso bene i retroscena e quanto a essi dovrete aggiungere o sottrarre nella seconda bozza. Dovete ascoltare con la massima attenzione tutto quello che il Lettore Ideale non ha capito e poi chiedervi se lo capite *voi*. Se sì, e semplicemente non vi siete spiegato, durante la seconda bozza il vostro compito è quello di chiarire. Se no, se le parti dei retroscena che il vostro Lettore Ideale trova oscuri sono nebulosi anche per voi, allora dovrete dedicare una riflessione molto più approfondita sui fatti del passato che gettano luce sul comportamento presente dei vostri personaggi.

Dovrete anche prendere attentamente nota di tutto quello che nei retroscena ha annoiato il vostro Lettore Ideale. In *Mucchio d'ossa*, per esempio, il personaggio principale, Mike Noonan, è uno scrittore sui quaranta che, all'inizio della storia, ha appena perso la moglie Johanna, vittima di un aneurisma cerebrale. Il romanzo si apre sul giorno della sua morte, ma il retroscena in questo caso è vastissimo, molto più articolato di quelli che solitamente prevedo per i miei romanzi. Tra le altre cose

c'erano il primo lavoro di Mike (come cronista), la vendita del suo primo romanzo, i suoi rapporti con l'ampia famiglia della moglie defunta, la storia delle sue pubblicazioni e, in particolare, la questione della loro casa estiva nel Maine occidentale, le circostanze che li avevano portati ad acquistarla e qualche cenno sulla storia di quella casa prima che ne entrassero in possesso Mike e Johanna. Tabitha, la mia L.I., lesse con apparente piacere tutta questa parte, nella quale c'erano anche due o tre pagine dedicate all'impegno sociale di Mike nell'anno successivo alla scomparsa della moglie, un anno in cui il suo cordoglio è reso più angosciante da un grave caso di blocco dello scrittore. A Tabby questa storia dell'impegno civile non piacque.

«A che serve?» mi chiese. «Io voglio sapere di più dei suoi incubi, non dei suoi traffici con l'amministrazione locale per aiutare a togliere dalle strade i vagabondi alcolizzati.»

«Sì, ma ha il *blocco dello scrittore*», obiettai. (Quando un romanziere viene attaccato su qualcosa che gli sta a cuore, uno dei suoi cari, le prime due parole che gli escono di bocca sono quasi invariabilmente sì, *ma*.) «È una crisi che dura un anno, forse più. Dovrà pur fare *qualcosa* in tutto questo tempo, ti pare?»

«Immagino di sì», rispose Tabby, «Ma perché me lo devo sciroppare io?»

Ahi. Gioco, partita, incontro. Come quasi tutti i L.I. bravi, quando ha ragione, Tabby sa essere crudele.

Ridussi la descrizione del volontariato di Mike da due pagine a due paragrafi. Risultò che Tabby aveva visto giusto: appena vidi il romanzo stampato, me ne resi conto. *Mucchio d'ossa* è stato letto da tre milioni di persone o giù di lì, io ho ricevuto almeno quattromila lettere al riguardo e finora in nessuna ho trovato scritto: «Ehi, bello mio, mi dici un po' che razza di attività sociali faceva Mike nell'anno in cui non riusciva a scrivere?»

I due elementi importanti da ricordare sui retroscena sono che a) tutti hanno una storia e b) gran parte di essa non è molto interessante. Limitatevi alle parti che lo sono e non lasciatevi trasportare dal resto. Le lunghe ricostruzioni di una vita intera vanno riservate ai bar, e solo quando manca un'ora alla chiusura e siete voi a offrire da bere.

13

Dobbiamo parlare della ricerca, che è l'aspetto specialistico della ricostruzione di un retroscena. E vi prego, se vi è veramente necessario svolgere ricerche perché certi elementi della vostra storia riguardano settori di cui conoscete poco o niente, ricordate quel prefisso: *retro-*. Definisce bene il posto che deve occupare la ricerca: nel retro più profondo possibile del vostro retroscena. Potete restare incantati *voi* di quanto apprenderete sui batteri carnivori, sul sistema fognario di New York, o sul potenziale QI di un cucciolo di collie, ma ai vostri lettori interesserà probabilmente molto di più sapere dei vostri personaggi e della vostra storia.

Eccezione alla regola? Certo, ce ne sono sempre, no? Ci sono stati scrittori di grande successo - Arthur Hailey e James Michener sono i primi che mi vengono in

mente - i cui romanzi si basavano soprattutto su fatti e ricerca. I libri di Hailey sono mal dissimulati manuali su come funzionano certi organismi socioeconomici (banche, aeroporti, alberghi), mentre quelli di Michener sono un misto di diari di viaggio, lezioni di geografia e testi di storia. Altri scrittori popolari, come Tom Clancy e Patricia Cornwell, concedono di più alla narrazione, ma riservano lo stesso gran parte della trama a esaurienti (e talvolta difficili a digerire) tecnicismi. Qualche volta mi viene da pensare che questi scrittori piacciano a un vasto segmento di lettori convinti che la fiction sia in un certo modo immorale, un gusto plebeo che si può solo giustificare dicendo: «Be', ehm, sì, in effetti leggo (metteteci voi l'autore), ma solo in aereo e nelle stanze d'albergo dove non c'è la CNN; e ho anche imparato molte cose su (metteteci voi l'argomento)».

Per ogni scrittore di tipo «fattuale» che ha avuto successo, tuttavia, ce ne sono cento (forse anche mille) che arrancano, alcuni pubblicati, per la stragrande maggioranza no. Nell'insieme, io credo che il romanzo debba dedicarsi principalmente alla narrazione, ma che una certa dose di ricerca sia inevitabile; schivatela a vostro rischio e pericolo.

Nella primavera del 1999 rientravo dalla Florida dove avevo trascorso l'inverno con mia moglie. Nel secondo giorno di viaggio mi fermai a fare rifornimento a una piccola stazione di servizio ai margini della Pennsylvania Turnpike. Era uno di quei simpatici posticini d'altri tempi dove c'è ancora un tizio che viene fuori, vi riempie il serbatoio e vi chiede come state e per quale squadra tenete.

Gli risposi che stavo bene e che nel campionato mi piaceva la Duke. Poi mi recai sul retro per usare la toilette. Dietro la palazzina scorreva tumultuoso un torrente carico delle acque del disgelo e, quando uscii dal bagno, scesi un po' per il pendio disseminato di cerchioni e pezzi di motore, per dare un'occhiata all'acqua più da vicino. Qua e là c'era ancora un po' di neve, così slittai e cominciai a scivolare verso il torrente. Mi aggrappai a un vecchio blocco motore e mi fermai quando avevo appena cominciato a precipitare, ma mi resi conto mentre mi alzavo che se fossi proseguito in quella corsa, sarei finito nel corso d'acqua e sarei stato trascinato via. Mi chiesi allora, se fosse andata così, quanto avrebbe impiegato il gestore a decidersi a chiamare la polizia se la mia automobile, una Lincoln Navigator nuova di zecca, fosse rimasta abbandonata davanti alle pompe. Quando mi rimisi in viaggio, avevo due cose: un sedere bagnato per essere caduto dietro il distributore, e un'ottima idea per una storia.

In essa, un misterioso individuo in cappotto nero - probabilmente non umano, bensì una creatura che maldestramente cerca di farsi passare per tale - lascia il suo veicolo davanti a una piccola stazione di servizio nelle campagne della Pennsylvania. Il veicolo somiglia a una vecchia Buick Special della fine degli anni Cinquanta, ma non lo è più di quanto l'uomo in cappotto nero sia un essere umano. Il veicolo finisce nelle mani di alcuni agenti della polizia statale di stanza in una fittizia caserma della Pennsylvania occidentale. Una ventina d'anni dopo questi poliziotti raccontano la storia della Buick al figlio sconsolato di un agente rimasto ucciso in servizio.

Era un'idea splendida, che si è sviluppata in un romanzo forte su come noi trasmettiamo le nostre conoscenze e i nostri segreti; è anche una storia violenta e spaventosa su una macchina aliena che di tanto in tanto ingoia persone intere.

C'erano naturalmente alcuni piccoli problemi da risolvere, tanto per cominciare il fatto che non sapevo niente di niente della polizia statale della Pennsylvania, ma non mi sono certo lasciato intimorire. Ho semplicemente inventato tutto quello che non sapevo.

Ho potuto farlo perché scrivevo con la porta chiusa, scrivevo solo per me stesso e il Lettore Ideale nella mia mente (la mia versione mentale di Tabby non è quasi mai così pignola come sa essere la mia moglie vera; nella mia fantasia di solito mi copre di complimenti e, con gli occhi scintillanti, mi incita a proseguire). Una delle mie sessioni più memorabili ebbe luogo in una stanza al terzo piano dell'*Eliot Hotel* a Boston: sedevo alla scrivania davanti alla finestra a scrivere dell'autopsia di una pipistrellesca creatura aliena mentre sotto di me sfilava in tutta la sua esuberanza la Maratona e degli altoparlanti piazzati sui tetti sparavano *Dirty Water* degli Standells. In strada, sotto di me, c'erano un migliaio di persone, ma nella mia camera non ce n'era una sola a guastarmi la festa dicendomi che avevo sbagliato questo o quel particolare o che nella Pennsylvania occidentale gli sbirri non si comportavano in quel modo, perciò na-na-na.

Il romanzo - si intitola *From a Buick Eight* - è stato riposto in un cassetto nel maggio 1999, quando ho terminato la prima stesura. Il progetto ha subito dei ritardi per circostanze al di fuori del mio controllo, ma ho comunque in programma di trascorrere un paio di settimane nella Pennsylvania occidentale, dove mi è stato dato il permesso di affiancare la polizia statale (a condizione, che a me è sembrata più che mai ragionevole, che non li facessi passare per sadici, maniaci o idioti). Dopo questa esperienza dovrei essere in grado di correggere le cantonate più gravi e inserire alcuni suggestivi elementi di realistica prassi poliziesca.

Non troppo, però: la ricerca fa parte del retroscena e quel *retro* è fondamentale. La storia che devo raccontare in *Buick Eight* ha a che fare con mostri e segreti. Non è, e sottolineo non, una storia sulle procedure impiegate dalla polizia nella Pennsylvania occidentale. Quello che cerco è solo un tocco di verosimiglianza, come un pizzico di spezie da aggiungere a una salsa per arrotondarne il gusto. Questo senso di realtà è importante in qualsiasi opera di fiction, ma io credo che lo sia in particolar modo in una storia che tratta di anormale o paranormale. Inoltre scendere in giusta misura nei particolari, posto sempre che siano corretti, può arginare il flusso delle lettere dei pedanti che a quanto pare vivono solo per far sapere agli scrittori che hanno combinato un casino (il tono di queste lettere è invariabilmente giulivo). Quando vi allontanate dalla regola dello «scrivere ciò che sapete» la ricerca diventa inevitabile e può dare un enorme contributo alla vostra storia. State solo attenti che poi non sia la coda a muovere il cane; ricordatevi che state scrivendo un romanzo, non un saggio. La storia deve essere sempre in primo piano. Credo che su questo concorderebbero anche James Michener e Arthur Hailey.

14

Mi chiedono spesso se secondo me il romanziere principiante possa trarre beneficio dai corsi o seminari di scrittura creativa. Le persone che me lo chiedono sono fin troppo spesso alla ricerca di una bacchetta magica o un ingrediente segreto o magari la piuma magica di Dumbo, tutte cose che non si possono trovare nelle aule e le sale dove si tengono lezioni e conferenze di scrittura creativa, per quanto accattivanti siano le brochure. Quanto a me, diffido dei corsi di scrittura, ma non ne sono del tutto contrario.

Nello splendido romanzo tragicomico *L'Oriente è l'Oriente* di Coraghessan Boyle c'è la descrizione di una colonia di scrittori in mezzo a un bosco in cui a me sembra di riconoscere una perfezione fiabesca. Ciascun residente ha la propria capanna dove si suppone trascorra la giornata scrivendo. A mezzogiorno un inserviente distribuisce a questi Hemingway e Cather in erba una gavetta con il pranzo, posandola davanti alla porta della capanna. La posa facendo il *massimo* silenzio, per non disturbare la trance creativa del residente. In ciascuna capanna una stanza è quella in cui si scrive; nell'altra c'è una branda per il fondamentale sonnellino pomeridiano... o, forse, per una tonificante sgroppata con un o una collega.

La sera tutti i membri della colonia si riuniscono nello chalet principale per cenare e inebriarsi di conversazioni. Più tardi, davanti a un fuoco che scoppietta nel camino, si arrostiscono marshmallow, si tostano popcorn, si beve vino, e tutti i membri della colonia leggono ad alta voce le loro storie sottoponendole alle critiche dei compagni.

A me questo è sembrato un ambiente assolutamente fantastico dove scrivere. Mi è piaciuto in particolare l'idea della gavetta con la colazione posata davanti alla porta con la delicatezza con cui la fatina dei denti da latte infila il soldino sotto il guanciale di un bimbo. Mi immagino che mi abbia affascinato perché così lontano dalla mia esperienza personale, dove il momento creativo può essere interrotto in qualsiasi istante da mia moglie che mi informa che il water è intasato e vuole sapere se ho intenzione di sgorgarlo, o da una chiamata dell'ufficio che mi avverte che sono nell'imminente pericolo di saltare l'ennesimo appuntamento con il dentista. In frangenti come questi sono sicuro che tutti gli scrittori la pensano alla stessa maniera, quale che sia il loro livello di talento e successo: Dio, se solo fossi nell'ambiente giusto, con la gente giusta, quella che capisce, sono *sicuro* che ora starei scrivendo il mio capolavoro.

Per la verità, ho scoperto che le normali interruzioni e distrazioni quotidiane non danneggiano molto un lavoro in corso e possono addirittura essere di giovamento. Del resto si sa che è il granello infilatosi nella conchiglia dell'ostrica a fare la perla, non un seminario sulle perle in compagnia di altre ostriche. E via via che il progetto incombe sulla mia giornata, via via che alla sensazione del voglio si sostituisce quella del *devo*, può diventare più problematico. Un problema serio dei laboratori di scrittura è che il *devo* diventa la regola. Del resto non siete venuti qui per girovagare in solitudine come una nuvoletta e godere della bellezza del bosco o della maestosità

dei monti. Siete qui per *scrivere*, dannazione, fosse anche solo perché i vostri colleghi abbiano qualcosa da criticare mentre arrostiscono quei loro dannati marshmallow. Quando invece preoccuparsi che vostro figlio arrivi in tempo al campo di basket è importante tanto quanto il progetto che avete in cantiere, la pressione si allenta in modo considerevole.

E, a proposito, come la mettiamo con quelle critiche? Che valore hanno? Non molto, per esperienza personale, spiacente. Per la gran parte sono così vaghe da diventare irritanti. «Mi piace la sensazione della storia di Peter», ti dice qualcuno. «Ha qualcosa... un senso di non so... c'è quella bella atmosfera di lo sai... non lo so descrivere bene...»

Tra le altre gemme dei seminari di scrittura ci sono: *Ho avuto la sensazione che il tono fosse proprio quello che, lo sai anche tu; Il personaggio di Polly mi è sembrato molto stereotipato; Mi sono piaciute le immagini perché mi è sembrato di vedere quasi perfettamente quello di cui stava parlando.*

E gli altri, invece di lapidare questi vaneggianti idioti con i marshmallow che hanno appena arrostito, se ne stanno seduti intorno al fuoco ad *annuire e sorridere* e a fare una faccia *solenne e pensosa*. E troppo spesso gli insegnanti e gli scrittori che dirigono il gruppo sono lì ad annuire, sorridere e fare facce solenni e pensose come i loro allievi. Pare che a ben pochi dei partecipanti sorga il sospetto che, se uno ha una sensazione che non riesce a descrivere, potrebbe darsi che, non lo so, quasi, forse, perlomeno, così a me sembra, il corso a cui si è iscritto sia una colossale cazzata.

Le critiche vaghe non saranno d'aiuto quando comincerete a scrivere la seconda bozza e anzi potrebbero essere dannose. È certo che nessuno dei commenti che ho citato entra nel merito del linguaggio che avete usato o della sua forza narrativa; commenti come questi sono solo fiato al vento e non servono assolutamente a niente.

Inoltre le critiche quotidiane vi costringono a scrivere con la porta sempre aperta e questo secondo me mina ogni buon proposito. A che cosa serve che il cameriere arrivi silenzioso in punta di piedi a portarvi da mangiare alla soglia della vostra capanna e se ne vada sempre in punta di piedi con la stessa premurosa delicatezza, se tutte le sere leggete a voce alta il lavoro che state scrivendo (o ne distribuite delle fotocopie) a un gruppo di aspiranti scrittori che vi dicono che gli piace il tono che avete trovato per la vostra storia e lo stato d'animo, però vogliono sapere se il cappello di Dolly, quello con i campanelli, è simbolico? In questo modo uno si sente sempre addosso il bisogno di spiegare e gran parte della sua energia creativa, a mio avviso, viene consumata nella direzione sbagliata. Vi ritroverete a mettere continuamente in discussione la vostra prosa e gli obiettivi che vi siete prefissati quando quello che probabilmente dovreste fare è scrivere a tutta birra, mettendo nero su bianco la prima bozza quando avete ancora ben chiara nella mente la forma del fossile. In troppi corsi di scrittura Fermati un momento, *spiega che cosa intendi con questo* è una specie di legge costituzionale.

In tutta sincerità devo ammettere che in questo caso sono un po' prevenuto: una delle poche volte in cui ho sofferto di un caso virulento di blocco dello scrittore è stato durante il mio ultimo anno all'Università del Maine, quando seguivo non uno, bensì due corsi di scrittura creativa (uno era il seminario grazie al quale conobbi la

mia futura moglie, quindi non fu un'inutilità totale). Durante quel semestre quasi tutti i miei compagni scrivevano poesie sul desiderio sessuale o racconti in cui giovanotti ombrosi, incompresi dai genitori, si preparavano a partire per il Vietnam. Una ragazza scrisse parecchio sulla luna e il suo ciclo mestruale; in quelle poesie *the moon* [la luna] appariva sempre come *th m'n*. Lei stessa non sapeva spiegare come mai dovesse essere così, ma noi tutti era come se ce lo sentissimo: *th m'n*, oh già, perfetto.

Mi presentavo anch'io con le mie poesie, ma nella camera che occupavo custodivo il mio piccolo, sporco segreto: il manoscritto in corso d'opera del romanzo di una banda di adolescenti che progettano di scatenare una guerriglia razzista. Servirà loro da copertura mentre ripuliranno una ventina tra usurai e trafficanti di droga nella città di Harding, la mia versione romanzata di Detroit (non ero mai stato a meno di novecento chilometri da Detroit, ma questo non mi aveva né fermato, tanto meno rallentato). Questo romanzo, *Sword in the Darkness*, mi sembrava molto prosaico se confrontato con quanto stavano cercando di realizzare i miei compagni; motivo per il quale, suppongo, non lo portai mai in classe per una critica. Il fatto che fosse anche migliore e in certa misura più sincero di tutte le mie poesie sulle pene d'amore e angosce postadolescenziali non faceva che peggiorare la situazione. La conseguenza fu un periodo di quattro mesi durante i quali non riuscii a scrivere quasi niente. Li passai invece a bere birra, fumare Pall Mall, leggere tascabili di John D. Macdonald e a guardare soap opera pomeridiane.

I corsi e i seminari di scrittura offrono almeno un innegabile beneficio: lì il desiderio di scrivere fiction o poesia viene preso sul serio. Per aspiranti scrittori che sono stati guardati con impietosita condiscendenza da amici e parenti («Meglio che per ora ti tieni caro il tuo posto di lavoro!» è uno slogan popolare, che di solito ti rifilano con un odioso sogghigno di sufficienza) è una cosa meravigliosa. Nei corsi di scrittura più che mai è assolutamente concesso dedicare grande parte del proprio tempo al proprio piccolo mondo dei sogni. Ciononostante: c'è proprio bisogno del permesso e di un tesserino di riconoscimento per andarci? Avete bisogno che qualcuno vi prepari un piccolo distintivo di carta con sopra scritto SCRITTORE prima di riuscire a credere di *esserlo*? Dio, spero di no.

Un altro aspetto positivo dei corsi di scrittura riguarda gli uomini e le donne che li dirigono. Ci sono migliaia di autori di talento al lavoro in America e solo pochi di loro (credo che stiamo parlando di non più del cinque per cento) riescono a mantenere con ciò che scrivono se stessi e le proprie famiglie. C'è sempre la possibilità di ottenere qualche borsa di studio, ma gli introiti non sono mai sufficienti per sopravvivere. Quanto a finanziamenti governativi per gli scrittori creativi, vade retro Satana. Se si tratta di finanziamenti per il tabacco, accomodatevi pure. Stanziamenti per la ricerca sulla mobilità degli spermatozoi di toro non sottoposti a trattamento di conservazione, ma certo che sì. Sussidi per la scrittura creativa, mai. Credo che la maggioranza degli elettori sarebbero d'accordo. Con l'eccezione di Norman Rockwell e Robert Frost, l'America non ha mai riverito i suoi figli creativi; come collettività, siamo molto meglio sintonizzati sulle targhe commemorative della Franklin Mint e sui biglietti d'auguri via Internet. E se non vi va, peggio per voi,

perché così stanno le cose. Agli americani interessano molto di più i quiz televisivi che i racconti di Raymond Carver.

Per molti bravi scrittori creativi sottopagati la soluzione è insegnare agli altri quello che sanno. Può essere piacevole ed è sicuramente bello quando scrittori agli inizi hanno l'occasione di conoscere e ascoltare scrittori veterani che forse ammirano da anni. È anche un piacere quando i corsi portano a stipulare qualche contratto. Io ho trovato il mio primo agente, Maurice Crain, grazie al mio insegnante di composizione del second'anno, il noto scrittore locale di racconti Edwin M. Holmes. Dopo aver letto un paio dei miei racconti nell'ambito di un corso di composizione che si accentrava soprattutto sulla fiction, il professor Holmes invitò Crain a dare un'occhiata a una selezione dei miei lavori. Crain accettò, ma i nostri rapporti furono di breve durata: era ottuagenario, non stava bene e morì poco dopo il nostro primo scambio epistolare. Posso solo sperare che a ucciderlo non sia stato il mio primo invio di racconti.

Non avete *bisogno* di corsi o seminari di scrittura più di quanto abbiate bisogno di questo o qualsiasi altro libro sulla scrittura. Faulkner imparò il mestiere lavorando all'ufficio postale di Oxford nel Mississippi. Altri scrittori hanno imparato i fondamentali servendo in Marina, lavorando nelle acciaierie o scontando pene nei più prestigiosi alberghi a sbarre d'America. Io ho appreso gli aspetti più preziosi (e commerciali) del lavoro della mia vita lavando lenzuola di motel e tovaglie di ristoranti alla New Franklin Laundry di Bangor. Si impara soprattutto leggendo molto e scrivendo molto e le lezioni più preziose sono quelle che vi impartite da soli. Sono lezioni che si svolgono quasi esclusivamente quando la porta dello studio è chiusa. Le discussioni dei corsi di scrittura sono spesso intellettualmente stimolanti e divertenti, ma altrettanto spesso svariano parecchio allontanandosi troppo dalle concrete e pratiche questioni riguardanti la scrittura.

D'altra parte potreste sempre finire in una silvestre colonia per scrittori come quella di *L'Oriente è l'Oriente*: il vostro cottage tra i pini, completo di computer, dischetti nuovi (che cosa c'è di più delicatamente eccitante per l'immaginazione di una confezione di dischetti vergini o una risma di carta bianca?), la branda nell'altra stanza per la pennichella e una servizievole signora che viene in punta di piedi a lasciarvi la colazione davanti alla porta e in punta di piedi se ne va via. Una situazione del genere mi sembrerebbe perfetta. Se avete un'occasione così, vi direi di coglierla al volo.

Non imparerete forse i Magici Segreti della Scrittura (non esistono... bella, eh?), ma sarà senz'altro uno spasso memorabile e agli spassi memorabili io sono *sempre* stato favorevole.

15

A parte: *Da dove prende le sue idee?* le domande che si sente rivolgere più spesso uno scrittore che pubblica da coloro che desiderano pubblicare sono: *Come ci si procura un agente? e Come si entra in contatto con il mondo dell'editoria?*

Il tono in cui vengono poste queste domande è spesso di smarrimento, talvolta di mortificazione, spesso di collera. C'è il sospetto diffuso che la maggioranza degli aspiranti che riescono poi effettivamente a farsi pubblicare, abbiano sfondato perché avevano una conoscenza, un padrino nel business, erano ammanicati. Il presupposto sottinteso è che l'editoria sia una grande, felice, incestuosa ed esclusiva famiglia.

Non è vero. Non è nemmeno vero che gli agenti siano un branco di snob spocchiosi disposti a morire piuttosto che sporcarsi le mani toccando un manoscritto non richiesto. (Be', d'accordo, qualcuno così c'è!) La verità è che agenti, editori e editor sono tutti a caccia del nuovo cavallo di razza, l'autore che venderà un sacco di libri e farà un sacco di soldi... e neppure solo e semplicemente il nuovo *giovane* talento; quando pubblicò *...E signore del circolo*, Helen Hooven Santmyer viveva in una casa di riposo. Frank Mccourt era un po' più giovane quando uscì con *Le ceneri di Angela*, ma non è certo un ragazzino.

Quando da giovane cominciai a pubblicare racconti sulle riviste, ero abbastanza ottimista sulle possibilità di una buona carriera; sapevo di avere gioco, come usano dire oggigiorno i giocatori di basket e ritenevo che il tempo fosse a mio favore: prima o poi gli scrittori di best-seller degli anni Sessanta e Settanta sarebbero scomparsi o comunque invecchiati troppo, facendo spazio per le nuove leve come me.

Sapevo comunque di avere mondi da conquistare al di là dei periodici. Volevo che i miei racconti trovassero i mercati giusti e per questo era necessario che trovassi un modo per aggirare la barriera eretta da molte delle riviste che pagavano meglio (*Cosmopolitan*, per esempio, che all'epoca pubblicava molti racconti) contro tutta la fiction che non fosse stata commissionata o richiesta. Pensai che il mio problema si potesse risolvere con un agente. Se il mio lavoro era di qualche valore, ragionavo con un certo semplicismo ma non senza una buona logica, un agente avrebbe sistemato tutto.

Solo dopo parecchio tempo avrei scoperto che non tutti gli agenti sono buoni agenti e che un buon agente è utile in molti più modi che solo quello di convincere l'editor di fiction nella redazione di *Cosmopolitan* a dare un'occhiata ai tuoi racconti. Ma giovane com'ero ancora non mi ero reso conto che nel mondo dell'editoria ci sono persone, nemmeno così poche, disposte a rubare gli spiccioli a un morto. Nel mio caso non è stato un vero problema perché, prima che i miei primi romanzi avessero trovato un pubblico, avevo ben poco da farmi rubare.

È *bene* che abbiate un agente e, se le vostre sono opere che vendono, farete una fatica solo moderata per trovarne uno. Sarete probabilmente in grado di trovarne uno anche quando le vostre opere *non* sono facilmente commerciabili ma promettenti. I procuratori sportivi rappresentano giocatori che lavorano fondamentalmente per mettere il pane in tavola nella speranza che i loro giovani clienti diventino famosi; per lo stesso motivo, gli agenti letterari sono spesso disposti a prendere in consegna scrittori dal curriculum editoriale ancora scarno. Avete ottime probabilità di trovare qualcuno che si occupi di voi anche se i vostri crediti editoriali si limitano strettamente alle «riviste a tiratura limitata», quelle che non danno anticipi, ma che gli agenti e gli editori di libri considerano spesso un terreno di coltura per nuovi talenti.

Per cominciare dovrete essere gli agenti di voi stessi, il che significa leggere le riviste che pubblicano il tipo di racconti che scrivete voi. Dovrete anche tenervi aggiornati acquistando le riviste letterarie e comperando *Writer's Market*, lo strumento più valido per scrittori in cerca di fama. Se siete veramente troppo poveri, chiedete a qualcuno che ve lo regali per Natale. Sia le riviste specializzate, sia *WM* (è un tomo voluminoso, ma ha un prezzo ragionevole) riportano editori di libri e periodici, con la descrizione accurata del genere di fiction a cui ciascuno si dedica. Troverete anche indicazioni su quanto conviene che i vostri lavori siano lunghi e i nomi degli editor.

Se siete alle prime armi e se scrivete racconti brevi, sarete soprattutto interessati alle «piccole riviste». Se state scrivendo o avete scritto un romanzo, prenderete nota degli agenti letterari elencati sulle riviste specializzate e in *Writer's Market*. Varrà forse la pena includere nel vostro archivio anche una copia di *Literary Market Place*. È necessario che siate scaltri, attenti e assidui nella vostra ricerca di un agente o un editore, ma, è bene ripeterlo, la cosa più importante che potete fare per voi stessi è *tastare il polso al mercato*. Può essere d'aiuto consultare i dati che riferisce in maniera sintetica *Writer's Digest* («...pubblica soprattutto fiction tradizionale, 2000-4000 parole, occhio ai personaggi stereotipati e alle situazioni scopiazzate»), ma le informazioni sintetiche, diciamocelo, valgono solo come spunto. Inviare i propri scritti senza aver prima studiato il mercato è come giocare a freccette al buio: può darsi che prendiate il bersaglio di tanto in tanto, ma non meritate di centrarlo.

Vi racconto la storia di un aspirante scrittore che chiamerò Frank. Frank è in realtà un personaggio che rappresenta tre giovani scrittori di mia conoscenza, due maschi e una donna. Tutti hanno goduto di un certo successo quand'erano giovani; nessuno al momento gira in Rolls-Royce. Tutti e tre probabilmente sfonderanno, nel senso che, a mio avviso, verso i quarant'anni di età pubblicheranno tutti e tre regolarmente (e uno almeno avrà problemi di alcol).

I tre volti di Frank hanno interessi diversi e scrivono con linguaggi e stili diversi, ma il modo con cui affrontano gli ostacoli che impediscono loro la pubblicazione è pressappoco lo stesso, quindi presumo di poter raccontare in buona fede la stessa storia per tutti e tre. Ritengo, altrettanto in buona fede, che uno scrittore agli inizi, per esempio tu, caro Lettore, può fare di peggio che seguire le orme di Frank.

Frank è un laureato in lettere (non è *indispensabile* essere laureati in lettere per diventare scrittore, ma non fa certamente male) che ancora da studente cominciò a inviare i suoi racconti alle redazioni delle riviste. Seguì diversi corsi di scrittura creativa e molte delle riviste alle quali presentò i suoi lavori gli erano state segnalate dai suoi professori. Comunque, Frank leggeva attentamente i racconti pubblicati su quei periodici e inviava i propri scegliendo quelli che gli sembravano più adatti per ciascuno. «Per tre anni ho letto tutti i racconti pubblicati su *Story*», dice e poi ride. «Forse sono l'unica persona in tutti gli Stati Uniti a potersi permettere questa affermazione.»

Nonostante la diligenza e la dedizione, mentre era ancora studente Frank non pubblicò uno solo dei suoi racconti su quelle riviste, sebbene ne pubblicasse cinque o

sei sulla rivista letteraria dell'università (la chiameremo *The Quarterly Pretension*). Ricevette messaggi personali di rifiuto da parte dei lettori di alcune delle riviste alle quali spediva i racconti, compresa *Story* (la versione femminile di Frank protestò: «Mi *dovevano* una lettera!») e *The Georgia Review*. In quello stesso periodo Frank si abbonò a *Writer's Digest* e a *The Writer*, che vagliò con cura prestando particolare attenzione agli articoli su agenti e agenzie. Circolettò i nomi degli agenti che manifestavano interessi letterari che gli pareva di condividere. Si annotò soprattutto i nomi degli agenti che dichiaravano di prediligere racconti «altamente conflittuali», una maniera artistica per alludere alla suspense. Frank ha la stessa passione, oltre che per racconti di delitti, per i polizieschi e il soprannaturale.

Un anno dopo la laurea, Frank riceve la sua prima lettera di accettazione: oh, felice giorno! È di una piccola rivista che si trova da qualche giornalaio ma vende soprattutto per corrispondenza; chiamiamola *Kingsnake*. Gli offre venticinque dollari più un certo numero di copie gratuite per un raccontino di milleduecento parole che si intitola «La signora nel baule». Frank è naturalmente fuori di sé dalla gioia, ben oltre il settimo cielo. Tutti i parenti ricevono una telefonata, persino quelli che gli sono antipatici (*specialmente* quelli che gli sono antipatici, credo io). Venticinque dollari non pagano l'affitto, non bastano nemmeno per la spesa della settimana, ma sono una convalida della sua ambizione, e questo - credo che ne converrebbe qualsiasi scrittore che ha appena pubblicato - è inestimabile: *qualcuno vuole qualcosa che ho fatto io! Evviva!* E non è ancora finita. Perché quei pochi soldi sono un *credito*, una piccola palla di neve che ora Frank comincerà a far rotolare a valle, sperando di trasformarla in una valanga prima di arrivare in fondo.

Sei mesi più tardi Frank vende un altro racconto a una rivista chiamata *Lodgepine Review* (come *Kingsnake*, *Lodgepine* è un nome fittizio). Però «vendere» è probabilmente una parola troppo forte; il pagamento proposto per «Due tipi di uomini» è in natura: venticinque copie gratuite. È in ogni caso un altro credito. Frank firma il modulo (provando autentiche palpitazioni per quello spazio bianco dove firmare sotto TITOLARE DEI DIRITTI D'AUTORE, GESÙ!) e il giorno dopo lo invia.

La tragedia lo colpisce un mese più tardi. Giunge sotto forma di una comunicazione formale, che comincia con «Caro collaboratore». Frank la legge con il cuore pesante. Un finanziamento non è stato rinnovato e *Lodgepine Review* è finita nel cimitero delle pregevoli iniziative. Il numero dell'estate prossima sarà l'ultimo. Purtroppo il racconto di Frank era programmato per l'autunno. La lettera si chiude con l'augurio che Frank riesca a piazzare il suo racconto altrove. Nell'angolo in basso a sinistra qualcuno ha vergato a mano: *sinceramente dispiaciuto*.

Anche Frank è *sinceramente dispiaciuto* (dopo essersi scolati vino scadente ed essersi svegliati con i postumi di una sbornia scadente, Frank e sua moglie sono *due volte dispiaciuti*), ma la delusione non gli impedisce di rimettere subito in circolazione il suo racconto quasi pubblicato. A questo punto ha in giro una mezza dozzina di pezzi. Ne controlla attentamente i percorsi e prende accuratamente nota delle reazioni che ottengono a ogni tappa. Registra anche tutte le riviste con le quali ha stabilito contatti personali, anche quando si tratta solo di un paio di righe scritte a mano e una macchia di caffè.

Un mese dopo la brutta notizia della *Lodgepine Review*, Frank ne riceve una molto bella; arriva in una lettera che gli invia una persona che non ha mai sentito nominare. È il direttore di una piccola rivista nuova nuova, la *Jackdaw*. Sta cercando racconti per il primo numero e un suo vecchio compagno di scuola, il direttore di *Lodgepine Review*, il periodico da poco scomparso, gli ha accennato del racconto che Frank non ha avuto il tempo di vedere pubblicato. Se non lo ha già venduto a qualcun altro, sarebbe lieto di darci un'occhiata. Non gli promette nulla, però...

Frank non ha bisogno di promesse; come quasi tutti gli scrittori agli inizi della carriera, ha solo bisogno di un po' di incoraggiamento e di un rifornimento illimitato di pizze da asporto. Spedisce il suo racconto con una lettera di ringraziamento (e invia naturalmente un grazie anche all'ex direttore dell'ex *Lodgepine*). Sei mesi dopo «Due tipi di uomini» appare sul numero inaugurale di *Jackdaw*. Il «tam tam delle conoscenze», la grande rete che dà importanti frutti nel mondo dell'editoria come in tanti altri campi delle attività umane, ha trionfato di nuovo. Per il suo racconto Frank riceve quindici dollari e dieci copie gratuite; nonché un altro importante credito.

L'anno seguente Frank trova un posto di insegnante di inglese in un liceo. Nonostante la grande difficoltà di insegnare letteratura e correggere temi durante il giorno, per poi lavorare alle proprie opere la sera, tiene duro, scrivendo nuovi racconti brevi e facendoli circolare, collezionando lettere di rifiuto e «ritirando» di tanto in tanto dalla circolazione racconti che ha fatto pervenire a tutte le testate possibili e immaginabili. «Verranno buoni per la mia raccolta quando finalmente la farò pubblicare», dice alla moglie. Il nostro eroe si è anche assunto l'onere di un secondo lavoro, quello di scrivere recensioni di libri e film per un quotidiano di una città vicina. È un ragazzo molto, molto occupato. Ciononostante, sotto sotto, ha cominciato a meditare di scrivere un romanzo.

Quando gli si chiede qual è la cosa più importante per un giovane autore che ha appena cominciato a presentare i suoi lavori perché lo si ricordi, Frank riflette solo per pochi secondi prima di rispondere: «Una buona presentazione».

Davvero?

Lui annuisce. «Assolutamente. Una buona presentazione. Quando mandi in giro il tuo racconto, deve esserci una breve lettera di accompagnamento con scritto dove hai pubblicato altri racconti e qualche indicazione sul manoscritto accluso. E non deve mancare un ringraziamento anticipato. Questo è particolarmente importante.

«La carta da usare deve essere di buona qualità, il dattiloscritto deve essere composto a spaziatura doppia e sulla prima pagina, in alto a sinistra, deve esserci l'indirizzo. Non guasta metterci anche il numero di telefono. Nell'angolo destro si indica il numero approssimativo delle parole.» Frank si interrompe, ride e aggiunge: «Meglio non fare i furbi, qui. Agli editor basta di solito dare un'occhiata al corpo della scrittura e al numero delle pagine per sapere più o meno quante parole sono».

Io sono ancora un po' meravigliato dalla risposta di Frank; mi aspettavo qualcosa di meno prosaico.

«È come dico», ribadisce lui. «Si fa in fretta a diventare pratici quando si esce da scuola e ci si mette a cercare il proprio posto al sole. La primissima cosa che ho imparato è che nessuno ti dà retta se non riesci a presentarti in modo professionale.»

Qualcosa nel suo tono mi fa pensare che creda che io abbia dimenticato molto di quanto era dura aprirsi una strada e forse ha ragione. Del resto sono passati quasi quarant'anni da quando avevo quel mazzo di lettere di rifiuto infilate nel chiodo in camera mia. «Non puoi imporgli il tuo racconto», conclude Frank, «ma puoi almeno metterli nello stato d'animo giusto prima che comincino a leggerlo.»

Mentre scrivo, la carriera di Frank è ancora tutta nel futuro, ma le prospettive sono rosee. Al momento ha pubblicato un totale di sei racconti e per uno di essi ha vinto un premio abbastanza prestigioso che chiameremo Minnesota Young Writers' Award, sebbene nessuno dei tre autori che compongono il mio Frank abiti in quello stato. Il premio era di cinquecento dollari, la somma di gran lunga più consistente che abbia ricevuto per un racconto. Ha cominciato a lavorare al suo romanzo e per quando sarà finito - calcola di completare il suo sforzo all'inizio della primavera prossima - c'è già un giovane agente abbastanza noto di nome Richard Chams (uno pseudonimo anche questo) che ha accettato di occuparsene.

Frank si è seriamente preoccupato di trovare un agente più o meno quando si è messo seriamente a scrivere il suo romanzo. «Non volevo sobbarcarmi tutta quella fatica per poi ritrovarmi come un pesce fuor d'acqua quando si sarebbe trattato di piazzare il mio lavoro», mi spiegò.

Basandosi sulle sue esplorazioni di *Literary Market Place* e degli elenchi pubblicati su *Writer's Market*, Frank scrisse dodici lettere, tutte perfettamente uguali salvo che per l'intestazione. Eccone il testo:

19 giugno 1999

Caro...
Sono un giovane autore di ventotto anni in cerca di un agente. Ho trovato il suo nome in un articolo di *Writer's Digest* intitolato «Agenti della New Wave» e mi è sembrato che si possa trovare un'intesa. Da quando ho cominciato seriamente a dedicarmi alla scrittura ho pubblicato sei racconti:

«La signora nel baule», *Kingsnake*, inverno 1996 (25$ più copie)
«Due tipi di uomini», *Jackdaw*, estate 1997 (15$ più copie)
«Fumo di Natale», *Mystery Quarterly*, autunno 1997 (35$)
«Grosse busse, povero Charlie», *Cemetery Dance*, gennaio-febbraio 1998 (50$ più copie)
«Passo passo», *Puckerbrush Review*, aprile-maggio 1998 (copie)
«Per questi boschi», *Minnesota Review*, inverno 1998-1999 (70$ più copie)

Sarò lieto di farle avere uno o più di questi racconti (o uno qualsiasi di quelli ai quali mi sto dedicando attualmente), se lo desidera. Sono particolarmente orgoglioso di «Per questi boschi», che ha vinto il Minnesota Young Writers' Award. La targa fa la sua scena in soggiorno e il premio in denaro, 500$, ha fatto la sua per la settimana

circa che è rimasto sul nostro conto corrente in banca (sono sposato da quattro anni; mia moglie Marjorie è insegnante come me).
La ragione per cui ora cerco un agente che mi rappresenti è che sto lavorando a un romanzo. Racconta di un uomo che viene arrestato per una serie di omicidi avvenuti nella sua cittadina vent'anni prima. Le prime ottanta pagine circa sono praticamente definitive e sarò lieto di farle avere anche queste.
La prego di mettersi in contatto con me e di farmi sapere se ritiene di visionare qualcosa del mio materiale. La ringrazio comunque per aver letto la mia lettera.

Cordiali saluti.

Frank accludeva anche indirizzo e numero di telefono e uno dei destinatari della sua «circolare» (non Richard Chams) lo chiamò per fare quattro chiacchiere con lui. In tre gli scrissero chiedendogli di vedere il racconto del cacciatore perso nei boschi che aveva vinto il premio. In sei gli chiesero di vedere le prime ottanta pagine del suo romanzo. In altre parole il riscontro fu notevole e solo un agente tra quelli a cui aveva scritto giustificò il suo disinteresse spiegando che il suo carnet di clienti era già al completo. Eppure, tolti i precari contatti stabiliti nel mondo delle «piccole riviste», Frank non conosce assolutamente nessuno nel settore editoriale, non ha un solo referente.

«Stupefacente», dice. «Assolutamente incredibile. Mi aspettavo di accettare chiunque avesse voglia di prendermi, posto che qualcuno ci fosse, e già mi sarei ritenuto fortunato. E invece posso addirittura scegliere.» Ritiene che il buon raccolto di agenti sia dovuto a un concorso di fattori. In primo luogo, la lettera che ha inviato era corretta e scritta bene («Mi ci sono volute quattro bozze e due battibecchi con mia moglie per trovare il giusto tono colloquiale», dice Frank). In secondo luogo, aveva da mettere in gioco alcune pubblicazioni, e nemmeno poche. Pochi erano i guadagni, ma le riviste erano ben considerate. Infine c'era il premio. Frank pensa che possa essere stato il fattore determinante. Io non lo so, ma certamente ha avuto il suo peso.

Frank è stato anche tanto previdente da chiedere a Richard Chams e a tutti gli altri agenti da lui interpellati una lista delle *loro* credenziali: non una lista di clienti (non so fino a che punto sarebbe etico per un agente rivelare i nomi dei propri clienti), bensì una lista degli editori ai quali l'agente ha venduto libri e delle riviste alle quali ha venduto racconti. È facile imbrogliare uno scrittore alla disperata ricerca di qualcuno che lo rappresenti. Gli scrittori alle prime armi devono ricordare che chiunque abbia qualche centinaio di dollari da investire può fare pubblicare un annuncio su *Writer's Digest*, proclamandosi agente letterario; non è un campo in cui bisogna sostenere un esame di stato e iscriversi a un albo.

Diffidate in particolar modo degli agenti che promettono di leggere i vostri lavori dietro compenso. Alcuni di costoro sono del tutto rispettabili, ma ci sono un gran numero di bastardi senza scrupoli. Se siete così ansiosi di farvi pubblicare, vi suggerisco di lasciar perdere agenti e case editrici e andare direttamente in tipografia. La stampa farà almeno da gratificante surrogato della pubblicazione.

16

Abbiamo quasi finito. Dubito di aver incluso tutto quello che è necessario che sappiate per diventare uno scrittore migliore e sono sicuro di non aver risposto a tutte le vostre domande, ma ho in ogni caso parlato di quegli aspetti del mestiere dei quali mi sento di poter trattare con una certa sicurezza. Devo confessare però che la sicurezza durante la realizzazione di questo libro mi è stata compagna abbastanza infedele. Ho avuto soprattutto vicino a me dolore fisico e mille dubbi.

Quando ho proposto al mio editore l'idea di un libro sulla scrittura, mi pareva di conoscere bene l'argomento; la mia mente era un ribollire di cose che desideravo dire. E forse è vero che so molto, ma parte di quello che so si è rivelato banale e molto del resto, ho scoperto, ha più a che vedere con l'istinto che con una «cognizione più profonda». E ho trovato dolorosamente difficile articolare quelle verità istintive. Inoltre, mentre scrivevo *On Writing* è successo qualcosa... c'è stata una svolta, come si suol dire. Ve ne parlerò tra breve. Per ora desidero che sappiate che ho fatto del mio meglio.

C'è ancora una questione da discutere, una questione che è legata direttamente alla svolta di cui sopra e che ho già sfiorato, sebbene indirettamente. Ora vorrei affrontarla di petto. È una domanda che la gente formula in modi diversi, talvolta con garbo e altre volte con rudezza, ma il succo è sempre lo stesso: *lo fai per i soldi, tesoro?*

La risposta è no. Né ora, né mai. Sì, ho guadagnato molto con i miei romanzi e racconti, ma non ho mai scritto una sola parola con il pensiero di essere pagato per averlo fatto. Alcune cose le ho scritte per fare un piacere a questo o a quell'amico, come merce di scambio, potremmo dire, ma nella peggiore delle ipotesi, è da considerarsi un rozzo baratto. Scrivo perché mi appaga. Sarà servito anche a pagare il mutuo e a far andare i ragazzi all'università, ma queste sono conseguenze: ho scritto per il piacere di scrivere, per la gioia pura che ne ricavo. E se potete farlo per il piacere, potete farlo per sempre.

Ci sono stati tempi in cui per me l'atto di scrivere era un piccolo atto di fede, uno sputo nell'occhio della disperazione. La seconda metà di questo libro è stata scritta in quello spirito. A denti stretti, come dicevamo da ragazzi. Scrivere non è la vita, ma credo che certe volte possa essere un modo per tornare alla vita. È qualcosa che ho scoperto nell'estate del 1999, quando un uomo al volante di un minivan blu per poco non mi ha ammazzato.

Sul vivere:
un postscriptum

1

Quando soggiorniamo nella nostra residenza estiva nel Maine occidentale, in una casa molto simile a quella a cui torna Mike Noonan in *Mucchio d'ossa*, se proprio non piove a dirotto, io percorro tutti i giorni circa sei chilometri a piedi. La maggior parte del tragitto è su strade bianche che serpeggiano nei boschi; faccio due chilometri sulla Route 5, una strada asfaltata a due carreggiate che collega Bethel a Fryeburg.

La terza settimana del giugno 1999 fu per me e mia moglie di straordinaria letizia; i nostri figli, tutti adulti e sparsi per la nazione, erano a casa con noi. Erano quasi sei mesi che non accadeva che ci trovassimo tutti sotto lo stesso tetto. A coronare la nostra felicità c'era anche il nostro primo nipotino di tre mesi, che giocava allegramente con un palloncino legato a un piede.

Il diciannove giugno accompagnai il mio figlio più giovane al Portland Jetport dove si imbarcò su un aereo per New York. Tornai a casa e, dopo un breve riposo, uscii per la mia solita passeggiata. Per quella sera avevamo in programma di recarci tutti assieme a vedere *La figlia del Generale* a North Conway, New Hampshire, e calcolavo di avere giusto il tempo per la mia sgambata prima di prepararci per la trasferta.

Mi incamminai verso le quattro del pomeriggio, per quel che ricordo. Poco prima di raggiungere la strada principale (nel Maine occidentale qualsiasi strada con una riga bianca al centro è una strada principale), mi appartai tra gli alberi per orinare. Sarebbero trascorsi due mesi prima che potessi farlo di nuovo stando in piedi.

Tornato sulla strada, mi incamminai in direzione nord, tenendomi sul ciglio ghiaioso, dalla parte da cui potevo vedere sopraggiungere i veicoli. Fui sorpassato da un'automobile che procedeva nella mia stessa direzione. Alcune centinaia di metri più avanti, la donna che guidava quell'auto incrociò un minivan Dodge blu che sbandava da una parte all'altra della strada. Appena superato il veicolo fuori controllo, la donna si rivolse alla persona che si trovava in macchina con lei e disse: «Quello che abbiamo incrociato prima era Stephen King. Speriamo che quel minivan non lo investa».

I due chilometri della Route 5 che percorro sono quasi tutti ben visibili, salvo che per un tratto, una breve salita, dove chi cammina in direzione nord ha la visuale ostruita dal culmine del dosso. Ero a tre quarti di quella salita quando Bryan Smith, proprietario e conducente del minivan, sbucò da dietro il dosso. Non era sulla sede stradale; era sul ciglio. Il *mio* ciglio. Ebbi forse tre quarti di un secondo per

registrarlo. Abbastanza per pensare: Mio Dio, quel van mi sta venendo addosso. Comincio a girarmi sulla mia sinistra. Qui ho un vuoto nella memoria. Nel ricordo successivo sono per terra e guardo il retro del minivan, che ora è fermo, inclinato, oltre il ciglio della strada. Questo è un ricordo molto preciso, più un'istantanea che un ricordo. C'è polvere intorno ai fanalini di coda. La targa e i vetri posteriori sono sporchi. Prendo nota di queste cose senza pensare di avere avuto un incidente o nient'altro. È un'istantanea, come ho detto. Non sto pensando; la mia mente è stata completamente ripulita.

A quel punto ho un altro vuoto di memoria, dopodiché mi ritrovo a ripulirmi con cautela gli occhi pieni di sangue con la mano sinistra. Quando riesco a vedere di nuovo abbastanza bene, mi guardo intorno e trovo accanto a me un uomo seduto su una pietra. Ha un bastone da passeggio posato sulle ginocchia. È Bryan Smith, quarantadue anni, l'uomo che mi ha investito. Smith ha dei precedenti: è stata accertata la sua responsabilità in quasi una dozzina di incidenti stradali.

Non stava guardando la strada, il pomeriggio in cui le nostre vite si sono incrociate, perché il suo rottweiler era saltato dal retro del minivan sul sedile posteriore, dove c'era della carne chiusa in un frigo portatile. Il cane si chiama Bullet (Smith ha un altro rottweiler a casa; quest'altro si chiama Pistol). Bullet ha cominciato ad annusare il contenitore. Smith si è girato e ha cercato di cacciarlo via. Stava ancora guardando Bullet e gli stava spingendo la testa quando è sbucato da sopra il dosso; era ancora girato a spingere il cane quando ha investito me. Più tardi Smith avrebbe detto ad alcuni amici di aver pensato di aver travolto «un piccolo cervo» finché non aveva notato i miei occhiali insanguinati sul sedile anteriore del suo minivan. Mi sono saltati via quando ho cercato di schivare il veicolo. La montatura era deformata, ma le lenti erano intatte. Sono le stesse lenti che porto in questo momento, mentre scrivo.

2

Smith vede che sono sveglio e mi dice che stanno arrivando gli aiuti. Parla con calma, in tono quasi lieve. La sua espressione, seduto su quella pietra con il bastone sulle ginocchia, è di serena commiserazione: bella sfiga ci è toccata, vero? Si è messo in viaggio con Bullet, avrebbe raccontato in seguito a un agente, perché voleva «un po' di quei Marz-bar che vendono giù allo spaccio». Quando, qualche settimana dopo, vengo a sapere questo particolare, rifletto che sono stato quasi ucciso da un personaggio tratto da uno dei miei romanzi. Ha del comico.

Stanno arrivando gli aiuti, penso, ed è probabilmente un bene perché ho preso una botta bestiale. Sono sdraiato accanto alla strada e ho la faccia tutta bagnata di sangue e mi fa male la gamba destra. Guardo giù e vedo qualcosa che non mi piace: ho il bacino messo di traverso, come se tutta la parte inferiore del mio corpo abbia subito una violenta torsione verso destra. Rialzo gli occhi sull'uomo con il bastone e dico: «La prego, mi dica che è solo una lussazione».

«Nah», fa lui. Come l'espressione, il suo tono è allegro, manifesta un interesse limitato. Potrebbe essere tranquillamente seduto davanti alla TV a guardare la scena e a mangiarsi i Marz-bar. «È fratturata in cinque, direi forse sei punti.»

«Mi dispiace», gli dico - Dio solo sa perché - e poi mi assento di nuovo per un po'. Non è come uno svenimento; è piuttosto come se il film della memoria sia stato giuntato malamente, con delle sequenze che sono saltate.

Quando torno in me, ai bordi della strada c'è un furgone arancione e bianco con la luce intermittente accesa. Accanto a me c'è un infermiere - si chiama Paul Fillebrown - che sta facendo qualcosa. Sta tagliando i jeans che indosso, credo, ma questo può essere accaduto più tardi.

Gli chiedo se posso avere una sigaretta. Ride e mi dice che me lo posso togliere dalla testa. Gli chiedo se morirò. Mi dice di no, non morirò, ma devo andare all'ospedale e al più presto. Quale preferisco, quello di Norway-South Paris o quello di Bridgton? Gli dico che voglio andare al Northern Cumberland Hospital di Bridgton, perché lì, ventidue anni fa, è nato il mio ultimo figlio, quello che ho appena accompagnato all'aeroporto. Chiedo di nuovo a Fillebrown se morirò e lui mi risponde di nuovo di no. Poi lui mi domanda se riesco a muovere le dita del piede destro. Io le muovo pensando alla vecchia filastrocca che recitava ogni tanto mia madre: *Questo porcellino va al mercato, questo porcellino resta a casa*. Avrei dovuto restare a casa, penso; uscire per una passeggiata oggi è stata una pessima idea. Poi ricordo che talvolta le persone paralizzate credono di muovere un arto quando non è vero.

«Le dita del piede, le ho mosse?» chiedo a Paul Fillebrown. Mi dice di sì, che erano belle vivaci. «Lo giura davanti a Dio?» chiedo e mi sembra che lo faccia. Sto cominciando a svenire di nuovo. Fillebrown mi domanda, parlando molto lentamente e a voce molto alta, chino sopra di me, se mia moglie è alla casa grande sul lago. Non ricordo. Non ricordo niente di dove sono i miei famigliari, ma sono in grado di dargli il numero di telefono della casa grande e anche quello del cottage sull'altra sponda del lago, dove ogni tanto soggiorna mia figlia. Diamine, potrei recitargli il numero della mia tessera della previdenza sociale, se me lo chiedesse. Ho tutti i miei numeri ben chiari nella testa. È tutto il resto che non c'è più.

Ora sta arrivando altra gente. Sento gracchiare una radio che trasmette comunicati della polizia. Vengo adagiato su una barella. Sento dolore e grido. Vengo caricato sull'ambulanza e le trasmissioni della polizia sono più vicine. I portelli si chiudono e davanti qualcuno dice: «A tutta birra, mi raccomando». Poi partiamo.

Paul Fillebrown si siede accanto a me. Ha in mano un tronchesino e mi dice che mi deve tagliare l'anello che porto all'anulare della destra: è quello nuziale che Tabby mi ha regalato nel 1983, dodici anni dopo la cerimonia di nozze. Cerco di spiegare a Fillebrown che lo porto sulla destra perché all'anulare della sinistra ho ancora quello con cui mi sono sposato. Le fedi del matrimonio mi costarono, insieme, quindici dollari e novantacinque al *Day's Jewelers* di Bangor. In altre parole il primo anello l'ho pagato solo otto dollari, ma pare che abbia funzionato.

Racconto qualcosa in questo senso, ma molto confuso, probabilmente troppo perché Paul Fillebrown capisca, ma continua ad annuire e a sorridere mentre mi

taglia dall'anulare della destra gonfia il secondo anello, più costoso. Due mesi più tardi chiamo Fillebrown per ringraziarlo; nel frattempo ho capito che mi ha probabilmente salvato la vita prestandomi il pronto soccorso giusto e quindi trasportandomi all'ospedale a una velocità di centottanta all'ora su strade di campagna sconnesse e rappezzate.

Fillebrown accoglie i miei ringraziamenti e aggiunge che forse quel giorno qualcuno mi stava proteggendo. «Faccio questo mestiere da vent'anni», mi dice al telefono, «e quando l'ho vista conciato in quel modo, quando ho visto l'entità del trauma, ho pensato che non ce l'avrebbe fatta ad arrivare in ospedale. È davvero fortunato a essere ancora tra noi.»

L'entità del trauma è tale che i medici al Northern Cumberland Hospital decidono che non posso essere curato lì; qualcuno chiama un elicottero che mi trasporti al Central Maine Medical Center di Lewiston. Frattanto sono arrivati mia moglie, il mio figlio maggiore e mia figlia. Ai ragazzi è concessa una breve visita; a mia moglie permettono di trattenersi più a lungo. I medici le hanno assicurato che, per quanto male io sia ridotto, me la caverò.

Mi hanno coperto la parte inferiore del corpo. Non le è consentito vedere l'interessante torsione verso destra del mio bacino, ma le concedono di ripulirmi il viso dal sangue e togliermi alcuni frammenti di vetro dai capelli.

L'urto con il parabrezza di Bryan Smith mi ha aperto uno squarcio nel cuoio capelluto. Questa collisione è avvenuta a meno di cinque centimetri dall'albero dello sterzo. Avessi picchiato la testa lì, probabilmente sarei morto o sarei stato ridotto in coma irreversibile, un vegetale con le gambe. Se fossi finito sui sassi che spuntavano dal terreno oltre il ciglio della Route 5, non avrei fatto una fine migliore. Non andò così; fui scaraventato oltre il minivan e ripiombai a terra da un'altezza di quasi cinque metri, ma non sulle pietre.

«Deve essersi girato leggermente verso sinistra all'ultimo istante», mi dice più tardi il dottor David Brown. «Se non lo avesse fatto, adesso non saremmo qui a parlarci.»

L'elicottero atterra nel parcheggio del Northern Cumberland Hospital e io vengo portato fuori. Il cielo è molto luminoso, molto azzurro. Il fragore delle pale dell'elicottero è molto forte. Qualcuno mi grida nelle orecchie: «È mai stato su un elicottero, Stephen?» Il mio interlocutore è allegro, tutto eccitato per me. Cerco di rispondergli di sì, che sono già stato su un elicottero, due volte per la precisione, ma non ci riesco. Tutto a un tratto mi è molto difficile respirare.

Mi caricano sull'elicottero. Vedo uno spicchio di cielo brillante e blu mentre decolliamo; non una sola nuvola. Stupendo. Sento altre voci per radio. Si vede che è la mia giornata, in fatto di voci. Intanto respirare è ancora più difficile di prima. Rivolgo un gesto a qualcuno, o ci provo, e una faccia si china su di me entrando alla rovescia nel mio campo di visuale.

«Mi sento annegare», bisbiglio.

Qualcuno controlla qualcosa e qualcun altro dice: «Gli è collassato un polmone».

C'è uno stropiccio, qualcuno sta scartando qualcosa, poi qualcun altro mi parla all'orecchio, grida per farsi sentire nel baccano dei rotori. «La dobbiamo intubare, Stephen. Sentirà un po' di male, come un piccolo pizzicotto. Si faccia forza.»

So per esperienza (quella che ho fatto quand'ero ancora piccolo e soffrivo di infezioni alle orecchie) che quando un operatore sanitario di qualsiasi genere ti dice che sentirai un pizzicore, ti faranno un male della malora. Questa volta non è così terribile come temevo, forse perché sono pieno di antidolorifici, forse perché sono di nuovo sul punto di perdere i sensi. È come essere colpiti molto in alto sul lato destro del petto da un oggetto corto e aguzzo. Poi sento un allarmante fischio, come se mi si sia verificata una perdita nel torace. In un certo senso immagino che sia così. Un momento dopo il dolce dentro-fuori della respirazione normale, quella che ascolto da quando sono nato (di solito senza rendermene conto, per bontà di Dio), viene sostituito da uno spiacevole suono liquido: *scilup-scilup-scilup*. L'aria che inalo è molto fredda, ma è aria, almeno questo, *aria*, e continuo a respirarla. Non voglio morire. Amo mia moglie, i miei figli, le mie passeggiate pomeridiane lungo il lago. Amo anche scrivere; a casa, sul mio tavolo, c'è un libro sulla scrittura ancora incompleto. Non voglio morire e mentre sdraiato a bordo dell'elicottero guardo quel fulgido cielo estivo tutto blu, capisco di essermi fermato sulla soglia della morte. Presto qualcuno mi tirerà, o da una parte o dall'altra. Non c'è molto che possa fare io, a parte starmene sdraiato qui a guardare il cielo e ad ascoltare quel debole sciacquio che è il mio respiro: *scilup-scilup-scilup*.

Dieci minuti dopo ci posiamo sulla pista di cemento del Central Medical Main Center. A me sembra di essere sul fondo di un pozzo di cemento. Il cielo blu scompare e il battito dei rotori si amplifica e prende un'eco, come il battere di mani gigantesche.

Mentre io sono ancora alle prese con i miei liquidi respiri, mi sollevano e mi scaricano dall'elicottero. Qualcuno urta la lettiga e io grido. «Scusi, scusi, non è successo niente, stia tranquillo, Stephen», dice qualcuno: quando sei gravemente ferito, tutti ti chiamano per nome, tutti ti sono amici.

«Dite a Tabby che l'amo molto», dico mentre mi spingono, molto velocemente, giù per non so quale rampa di cemento. All'improvviso ho voglia di piangere.

«Glielo dirà di persona», risponde qualcuno. Entriamo da una porta; vedo passare sopra di me prese dell'aria condizionata e plafoniere. Gli altoparlanti inoltrano chiamate. Rifletto, più o meno confusamente, che solo un'ora prima stavo facendo una passeggiata e meditavo di fermarmi a cogliere frutti di bosco in una radura affacciata sul lago Kezar. Non mi sarei trattenuto molto, però. Dovevo essere a casa per le cinque e mezzo perché si andava tutti al cinema. *La figlia del Generale*, con John Travolta. Travolta era nel film tratto da *Carrie*, il mio primo romanzo. Faceva il cattivo. È stato molto tempo fa.

«Quando?» chiedo. «Quando posso dirglielo?»

«Presto», risponde la voce, poi io svengo di nuovo. Questa volta non salta solo qualche fotogramma dal film della memoria, ne resta fuori uno spezzone intero; c'è qualche momento di lucidità, immagini confuse di volti e sale operatorie e imponenti macchinari di radiologia; ci sono fantasticherie e allucinazioni alimentate dalla

morfina e dagli antidolorifici che mi stanno iniettando; ci sono echi di voci e mani che mi applicano sulle labbra rinsecchite tamponi che sanno di menta. Soprattutto, però, c'è buio.

3

La valutazione delle mie ferite fatta da Bryan Smith si rivela prudente. La parte inferiore della mia gamba è fratturata in almeno nove punti: il chirurgo ortopedico che mi ha rimesso insieme, lo straordinario David Brown, disse che la mia gamba destra, dal ginocchio in giù, era stata ridotta a «un mucchietto di biglie in una calza». La gravità della situazione richiese due incisioni profonde si chiamano fasciectomie mediale e laterale - per allentare la pressione provocata dalla tibia esplosa e anche per permettere al sangue di circolare di nuovo nella parte inferiore della gamba. Senza le fasciectomie (o se fossero state praticate troppo tardi), probabilmente sarebbe stato necessario amputare la gamba. Avevo il ginocchio destro spaccato quasi perfettamente al centro; il termine tecnico è «frattura tibiale intrarticolare comminuta». Avevo subito anche una frattura della coppa acetabolare dell'anca destra - un grave deragliamento, in altre parole - e una frattura peritrocanterica femorale aperta. La colonna vertebrale era lesa in otto punti. Avevo quattro costole spezzate. La clavicola destra aveva retto, ma era stata spogliata dei tessuti molli sovrastanti. Per la lacerazione al cuoio capelluto ci vollero venti o trenta punti.

Sì, nel complesso direi che la stima di Bryan Smith era stata un tantino prudente.

4

Le responsabilità del signor Smith in questo incidente furono in seguito esaminate da un gran giurì, che lo incriminò per guida pericolosa (abbastanza grave) e aggressione di secondo grado (molto grave, il genere di reato che prevede un periodo detentivo). Dopo debita considerazione, il procuratore distrettuale incaricato di questi casi nel mio piccolo angolo di mondo concesse a Smith il patteggiamento per l'incriminazione più grave. Per la guida pericolosa fu condannato a sei mesi di prigione di contea (con sospensione della sentenza) e a un anno di sospensione della patente.

Gli fu anche inflitto un ulteriore anno di guida condizionale con la proibizione di condurre alcuni particolari veicoli a motore, come veicoli da neve e fuoristrada.

5

David Brown mi ricostruì la gamba in cinque interminabili interventi chirurgici, dai quali uscii smagrito, indebolito e quasi agli sgoccioli delle mie capacità di resistenza. Ne uscii anche con almeno una speranza di camminare di nuovo per la quale valesse la pena lottare. Alla gamba mi fu applicato un voluminoso apparecchio in acciaio e carbonio che si chiama fissatore esterno. Otto lunghi cavicchi d'acciaio che si chiamano chiodi di Schanz attraversano il fissatore entrando nelle ossa sopra e sotto il ginocchio, dal quale escono a raggiera cinque asticelle d'acciaio più piccole, che somigliano ai raggi di sole disegnati da un bambino. Il ginocchio è bloccato. Tre volte al giorno un'infermiera mi toglie l'apparecchio per pulire i fori con acqua ossigenata. Non mi è mai successo di immergere la gamba nel cherosene per poi darci fuoco, ma se capitasse, credo che la sensazione fisica sarebbe molto simile.

Entrai in ospedale il diciannove giugno. Intorno al venticinque mi alzai per la prima volta per raggiungere con tre passi barcollanti una comoda, sulla quale sedetti con gli indumenti dell'ospedale in grembo e la testa china a cercare di non piangere senza riuscirci. Si prova a dire a se stessi che si è stati fortunati, incredibilmente fortunati, e di solito funziona perché è vero. Qualche volta semplicemente non funziona affatto. Allora si piange.

Un paio di giorni dopo quei primi passi, cominciai la riabilitazione. Durante la prima sessione riuscii a compierne dieci in un corridoio al pian terreno, sostenuto da un deambulatore. Nello stesso periodo un'altra paziente stava imparando a camminare di nuovo, un'esile ottantenne di nome Alice in convalescenza dopo un ictus. Ci incitavamo a vicenda, quando avevamo abbastanza fiato per farlo. Il terzo giorno dissi ad Alice che le si vedeva l'orlo della sottoveste.

«Il tuo *culo* si vede, giovanotto», replicò lei procedendo per la sua strada.

Per il Quattro Luglio riuscii a sopportare una sedia a rotelle abbastanza a lungo per uscire a guardare un po' di fuochi d'artificio sul retro dell'ospedale. Era una sera torrida, le strade erano gremite di persone che osservavano il cielo mangiando e bevendo. Tabby mi tenne per mano e contemplammo insieme il cielo che cambiava colore, dal rosso al verde, dal blu al giallo. Alloggiava in un appartamento di fronte all'ospedale e tutte le mattine mi portava uova in camicia e tè. Il supplemento di alimenti mi serviva. Nel 1997, di ritorno da una traversata del deserto australiano in motocicletta, pesavo novantasei chili. Il giorno in cui fui dimesso dal Central Maine Medical Center ne pesavo settantasei.

Tornai nella mia casa di Bangor il nove luglio, dopo un ricovero ospedaliero durato tre settimane. Lì cominciai un programma quotidiano di riabilitazione che comprendeva esercizi di scioglimento e potenziamento di muscoli e tendini e camminate con le stampelle. Cercai di conservare coraggio e ottimismo. Il quattro agosto rientrai al CMMC per un'altra operazione. Nell'inserirmi nel braccio l'ago della flebo, l'anestesista mi disse: «Tranquillo, Stephen, ti sentirai un po' come se avessi mandato giù un paio di cocktail». Aprii la bocca per rispondergli che sarebbe stato interessante, visto che non bevevo un cocktail da undici anni, ma prima che potessi pronunciare una sola parola, mi addormentai. Quando mi sono svegliato avevo di nuovo la gamba libera da apparati e apparecchi. Potevo piegare di nuovo il ginocchio. Il dottor Brown dichiarò che era cominciata la fase del recupero e mi

spedì a casa per altre sessioni di riabilitazione e terapia fisica (coloro di noi che ci sono passati attraverso sanno che le iniziali R. T. stanno in realtà per Rantoli e Tormenti). E nel corso di questi supplizi, accadde qualcos'altro. Il ventiquattro luglio, a distanza di cinque settimane da quando Bryan Smith mi aveva investito con il suo minivan, ripresi a scrivere.

6

Cominciai a buttar giù *On Writing* nel novembre o dicembre 1997 e, sebbene di solito impieghi solo tre mesi per completare la prima stesura di un libro, questo era ancora a metà diciotto mesi più tardi. Nel febbraio o marzo 1998 lo misi da parte, non sapendo bene né come continuare, né se valesse la pena farlo. Scrivere fiction era ancora più o meno un piacere come sempre, ma ogni parola di un saggio mi faceva soffrire. Era la prima volta che sospendevo un libro dai tempi di *L'ombra dello scorpione* e *On Writing* rimase nel cassetto della scrivania molto più a lungo.

Nel giugno 1999 decisi di dedicare l'estate a quel dannato libro sulla scrittura con l'intenzione di finirlo: a giudicare se era buono o no, pensai, sarebbero stati Susan Moldow e Nan Graham alla Scribner. Rilessi il manoscritto, preparandomi al peggio, e scoprii che quello che avevo messo assieme fino a quel momento non mi dispiaceva affatto. E mi sembrava anche chiara la strada che dovevo seguire per finirlo. Avevo completato la parte biografica, nella quale ho tentato di illustrare alcuni degli episodi e delle situazioni che hanno fatto di me il tipo di scrittore che sono diventato, e avevo esaminato i meccanismi della scrittura, quanto meno quelli che a me sembravano più importanti. Mi restava da affrontare la parte principale, «Sullo scrivere», dove avrei cercato di rispondere ad alcune delle domande che mi rivolgono ai seminari e alle conferenze, aggiungendovi le risposte alle domande che *vorrei* che mi ponessero... quelle che riguardano il linguaggio.

La sera del diciassette giugno, beatamente inconsapevole di essere a meno di quarant'otto ore dal mio piccolo appuntamento con Bryan Smith (per non citare Bullet, il rottweiler), mi sedetti al tavolo da pranzo ed elencai tutte le domande alle quali volevo rispondere, tutti i punti che desideravo trattare. Il diciotto scrissi le prime quattro pagine della parte intitolata «Sullo scrivere». Lì ero arrivato alla fine di luglio, quando ritenni opportuno rimettermi al lavoro... o almeno provarci.

Non *volevo* rimettermi al lavoro. Soffrivo molto, non potevo piegare il ginocchio destro ed ero costretto a usare un deambulatore. Non potevo concepire di rimanere seduto a lungo alla scrivania, nemmeno sulla sedia a rotelle. A causa del catastrofico incidente di cui ero stato vittima, dopo una quarantina di minuti restare seduto diventava una tortura, dopo un'ora e un quarto mi era impossibile. Non era di conforto il libro, i cui argomenti mi erano più lontani che mai: come potevo scrivere di dialogo, personaggi e strategie per trovarsi un agente quando nel mio mondo personale la preoccupazione più pressante era quanto tempo c'era ancora prima della prossima dose di antidolorifico?

Ciononostante sentivo di essere giunto a uno di quei momenti cruciali in cui hai esaurito le scelte. E avevo già vissuto situazioni terribili nelle quali scrivere mi aveva aiutato a superare le difficoltà... mi aveva aiutato a dimenticarmi almeno per un po' di me stesso. Forse mi avrebbe aiutato di nuovo. Sembrava ridicolo pensarlo, dato il livello del dolore e delle limitazioni fisiche, ma c'era quella vocina in fondo alla mente, paziente e implacabile, che mi diceva che, con le parole dei Chambers Brothers: «*Time has come today*» [il momento è arrivato oggi]. Mi è possibile disubbidire a quella voce, ma molto difficile non crederle.

Alla fine il voto decisivo venne da Tabby, come spesso è accaduto nei momenti delicati della mia vita. Mi piacerebbe pensare d'aver fatto lo stesso io per lei di tanto in tanto, perché mi sembra che uno degli aspetti principali del matrimonio è risolvere le situazioni di stallo quando uno dei due non sa più che pesci pigliare.

Mia moglie è la prima persona a dirmi che sto lavorando troppo, che è ora di rallentare un po', di allontanarmi da quel dannato computer, dai, Steve, tira il fiato. Quella mattina di luglio, quando le dissi che pensavo che avrei fatto meglio a rimettermi a lavorare, mi aspettavo una ramanzina. Mi chiese invece dove volevo sistemarmi. Le risposi che non lo sapevo, non ci avevo pensato.

Ci pensò *lei*, poi disse: «Posso attrezzarti un tavolo nel disimpegno davanti alla dispensa. Ci sono tutte le prese che ti servono, puoi attaccare il tuo Mac, la stampantina e un ventilatore». Il ventilatore era certamente indispensabile, perché l'estate era asfissiante e il giorno in cui mi rimisi a tavolino, fuori c'erano trentacinque gradi all'ombra. In casa non faceva molto più fresco.

Per un paio d'ore Tabby trafficò a organizzare la mia postazione e quel pomeriggio alle quattro mi spinse attraverso la cucina e giù per lo scivolo fatto installare appositamente per la sedia a rotelle. Nel piccolo atrio sul retro mi aveva preparato un nido accogliente: computer portatile e stampante, lampada da scrivania, manoscritto (sopra il quale aveva posato i miei appunti del mese precedente), penne, materiale di consultazione. Su un angolo del tavolo aveva collocato una fotografia incorniciata del nostro figlio più giovane, scattata da lei stessa nei primi giorni di quell'estate.

«Va tutto bene?» chiese.

«È fantastico», risposi io e l'abbracciai. Ed era fantastico davvero. Era fantastica anche lei.

La ex signorina Tabitha Spruce di Oldtown nel Maine sa quando lavoro troppo, ma sa anche che certe volte è il lavoro a sorreggermi. Mi posizionò al tavolo, mi baciò sulla tempia e mi lasciò lì a scoprire se avevo ancora qualcosa da raccontare. Risultò di sì, ma senza la sua intuizione che era venuto *davvero* il momento, non so se io o lei l'avremmo mai saputo.

La prima sessione durò un'ora e quaranta minuti, di gran lunga il periodo più lungo che trascorsi seduto a un tavolo da quando ero stato travolto dal minivan di Smith. Quando mi fermai, grondavo di sudore ed ero quasi troppo stanco per tenere la schiena eretta nella mia sedia a rotelle. Il dolore all'anca era quasi apocalittico. E le prime cinquecento parole erano spaventose, sembrava che non avessi mai scritto niente prima in vita mia. Era come se tutti i miei vecchi trucchi mi avessero

abbandonato. Passavo da una parola all'altra come un uomo vecchissimo che cerca di guadare un torrente posando i piedi su sassi scivolosi e disposti a zig zag. Non ci fu ispirazione in quel primo pomeriggio, solo cocciutaggine e la speranza che le cose sarebbero migliorate se avessi tenuto duro.

Tabby mi portò una Pepsi che era fredda e dolce e buona e mentre la bevevo mi guardai intorno e dovetti ridere nonostante il dolore. Avevo scritto *Carrie* e *Le notti di Salem* in una roulotte in affitto. Il piccolo atrio posteriore della nostra casa di Bangor ci assomigliava abbastanza da darmi l'impressione di essere tornato quasi al punto di partenza.

Non ci fu alcuna svolta miracolosa quel pomeriggio, tolto il normale miracolo che accompagna ogni tentativo di creare qualcosa. So solo che dopo un po' le parole cominciarono a venire un po' più in fretta, poi più in fretta ancora. L'anca mi faceva ancora male, la schiena mi faceva ancora male, anche la gamba mi faceva male, ma tutti quei dolori cominciarono a sembrarmi un po' più distanti. Ero io che cominciavo a prendere il sopravvento sul disagio fisico. Non ci fu senso di esaltazione, nessun brusio, non quel giorno, ma ci fu un senso di vittoria che era quasi appagante. Mi ero rimesso in moto, almeno questo. Il momento che fa più paura è sempre quello prima dell'inizio. Poi, può solo andare meglio.

7

Per me le cose hanno continuato a migliorare. Dopo quel primo pomeriggio di sauna nell'atrio sul retro di casa ho subito altri due interventi alla gamba, ho superato un'infezione abbastanza seria e ho continuato a prendere un centinaio di pillole al giorno, ma il fissatore esterno ora non c'è più e continuo a scrivere. Certi giorni scrivere è un penoso arrancare che dà scarsa soddisfazione. Certi altri - sempre più frequenti man mano che la gamba comincia a guarire e la mia mente si riabitua alla sua vecchia routine - sento quel brusio di felicità, il piacere di aver trovato le parole giuste e di averle messe ordinatamente in fila. È come decollare in aereo: sei al suolo, al suolo, al suolo... e poi sei su, seduto su un magico cuscino d'aria e principe di tutto ciò che domini dall'alto. È una cosa che mi rende felice, perché è ciò per cui sono stato fatto. Ancora non ho ricuperato molto delle mie forze, riesco a compiere meno della metà di quanto solevo realizzare in una giornata, ma ne ho avute a sufficienza per portare a termine questo libro e di tanto sono grato. Scrivere non mi ha salvato la vita, perché questo lo devo alla perizia del dottor David Brown e all'amore premuroso di mia moglie, ma ha continuato a fare quello che aveva sempre fatto: rendere la mia esistenza un luogo più luminoso e più piacevole.

Scrivere non c'entra niente col fare soldi, diventare famoso, crearsi occasioni galanti, agganciare una scopata o stringere amicizie. Alla fine è soprattutto un modo per arricchire la vita di coloro che leggeranno i tuoi lavori e arricchire al contempo la propria. Scrivere è tirarsi su, mettersi a posto e stare bene. Darsi felicità, va bene? Darsi felicità. Parte di questo libro, forse una parte eccessiva, ha raccontato come ho imparato il mestiere io. Molta parte l'ho dedicata a come voi potete farlo meglio. Il

resto, forse la parte migliore, è un incitamento: potete, dovreste, e se siete abbastanza coraggiosi da cominciare, *scriverete*. Scrivere è magia, è acqua della vita come qualsiasi altra attività creativa. L'acqua è gratuita. Dunque bevete.

Bevete e dissetatevi.

E ancora, parte prima:
porta chiusa, porta aperta

In precedenza, quando ho scritto della mia breve carriera di cronista sportivo per il *Weekly Enterprise* di Lisbon (ero in effetti da solo l'intera redazione sportiva), vi ho proposto un esempio di come funziona il lavoro di correzione. Quell'esempio è stato necessariamente breve e non riguardava la fiction. Il brano che segue è fiction. È allo stato grezzo, il genere di cosa che mi sento libero di buttar giù con la porta chiusa. È la storia svestita, messa lì in calzini e mutande. Vi suggerisco di esaminarla attentamente prima di passare alla versione revisionata.

L'ALBERGO

Mike Enslin era ancora nella porta girevole quando vide Ostermeyer, direttore dell'Hotel Dolphin, seduto in una delle poltrone imbottite della hall. Provò un piccolo tuffo al cuore. *Forse avrei fatto meglio a portarmi di nuovo dietro quel dannato avvocato*, pensò. Bah, troppo tardi ormai. E se Ostermeyer aveva deciso di erigere un altro bastione o due tra lui e la stanza 1408, tanto di guadagnato; avrebbe contribuito ad arricchire la storia quando finalmente l'avrebbe raccontata.

Ostermeyer lo vide, si alzò, e mentre Mike usciva dalla porta girevole attraversò la hall con la mano grassoccia protesa. Il *Dolphin* era nella Sessantunesima Strada, dietro l'angolo della Quinta Avenue; piccolo ma raffinato. Un uomo e una donna in abito da sera incrociarono Mike nel momento in cui stringeva la mano a Ostermeyer, passandosi la piccola borsa nella sinistra. La donna era bionda, vestita di nero, naturalmente, e nella leggera fragranza floreale del suo profumo sembrava riassumersi New York. Al bar, sul mezzanino, qualcuno suonava *Night and Day*, come per sottolineare il riassunto.

«Signor Enslin. Buonasera.»

«Signor Ostermeyer. Qualche problema?»

Ostermeyer sembrò sofferente. Per un momento allungò lo sguardo nella piccola hall elegante, come cercando aiuto. Davanti al concierge, che li guardava con un sorrisetto paziente, un uomo discuteva di biglietti di teatro con la moglie. Alla reception, un uomo con l'aspetto sgualcito che si acquisisce solo dopo lunghe ore in Business Class discuteva della sua prenotazione con una donna in un raffinato completo nero che avrebbe potuto benissimo sostituire un abito da sera. In piena attività come sempre, l'*Hotel Dolphin*. C'era

assistenza per chiunque salvo che per il povero signor Ostermeyer, finito nelle grinfie dello scrittore.
«Signor Ostermeyer?» ripeté Mike, provando un po' di compassione.
«No», rispose finalmente Ostermeyer. «Nessun problema. Però, signor Enslin... potrei parlarle un momento nel mio ufficio?»
Eccolo là, pensò Mike. *Vuole provarci ancora una volta*.
In altre circostanze si sarebbe spazientito. Questa volta no. Gli sarebbe stato d'aiuto per la parte sulla stanza 1408, sarebbe stato uno spunto per quel tono sinistro che sembrava appassionare tanto i lettori dei suoi libri - sarebbe stato Un Ultimo Avvertimento - ma non era tutto. Mike Enslin non era stato sicuro fino a quel momento, nonostante le tante indicazioni e i tanti suggerimenti. Ostermeyer non stava fingendo. Ostermeyer aveva davvero paura della stanza 1408 e di che cosa sarebbe potuto succedere a Mike quella notte.
«Senz'altro, signor Ostermeyer. Devo lasciare la mia borsa alla reception o la porto con me?»
«Oh, la portiamo con noi, d'accordo?» Ostermeyer, l'impeccabile padrone di casa, allungò la mano per prenderla. Sì, conservava ancora una mezza speranza di convincere Mike a non alloggiare in quella camera. Altrimenti avrebbe invitato Mike a rivolgersi alla reception... o a portare la borsa in ufficio da sé. «Mi permetta.»
«Non mi pesa», ribatté Mike. «Ci sono solo un ricambio di vestiti e uno spazzolino da denti.»
«Sicuro?»
«Sì», disse Mike guardandolo diritto negli occhi. «Temo di sì.»
Per un momento pensò che Ostermeyer stesse per arrendersi. Sospirò, un ometto rotondo in tight e con la cravatta annodata con precisione, poi squadrò di nuovo le spalle. «Molto bene, signor Enslin. Mi segua.»

Il direttore era sembrato titubante nella hall, depresso, quasi sconfitto. Dai rivestimenti di quercia del suo ufficio, con le fotografie dell'albergo (il *Dolphin* aveva aperto nell'ottobre 1910: Mike scriveva forse a braccio per i periodici e i quotidiani della metropoli, ma faceva le sue brave ricerche), Ostermeyer sembrò ritrovare sicurezza. C'era un tappeto persiano sul pavimento. Due lampade a stelo diffondevano una soffusa luce gialla. Sulla scrivania, accanto alla lampada da tavolo con un paralume verde a forma di rombo, c'era una scatola per sigari. E vicino alla scatola c'erano gli ultimi tre libri di Mike Enslin. In edizione economica, naturalmente; non c'erano state edizioni rilegate. Tuttavia se la cavava bene. *Anche il mio anfitrione ha fatto qualche ricerca del suo*, pensò Mike.

Si accomodò in una delle poltrone davanti alla scrivania. Aveva pensato che Ostermeyer si sarebbe seduto dietro il tavolo, da dove avrebbe potuto esercitare autorità, invece il direttore lo sorprese.
Si sedette in un'altra poltrona dalla parte della scrivania che probabilmente considerava quella dei dipendenti, accavallò le gambe, poi si sporse sopra l'elegante pancetta per toccare la scatola.
«Un sigaro, signor Enslin? Non sono cubani, ma sono ottimi.»
«No, grazie. Non fumo.»
Gli occhi di Ostermeyer andarono alla sigaretta parcheggiata dietro l'orecchio destro di Mike, dove spuntava civettuola dai capelli alla maniera di un reporter newyorkese d'altri tempi, quelli dalla battuta mordace, con la prossima sigaretta da fumare sotto la tesa del cappello nella cui fascia era infilato il cartellino con la scritta Stampa. La sigaretta era un'abitudine così assimilata che per un momento Mike non capì onestamente che cosa stesse guardando Ostermeyer. Poi ricordò, rise, se la tolse, la osservò lui stesso, e tornò a guardare Ostermeyer.
«Non mi faccio una sigaretta da nove anni», disse. «Avevo un fratello maggiore, morto di cancro a un polmone. Ho smesso poco dopo che se ne è andato. La sigaretta dietro l'orecchio...» Si strinse nelle spalle. «In parte un vezzo, in parte superstizione, immagino. Un po' come quelle che si vedono alle volte sulle scrivanie o in una scatoletta appesa al muro con scritto: ROMPERE IL VETRO IN CASO DI EMERGENZA. Qualche volta dico alla gente che l'accenderò in caso di una guerra nucleare. Si può fumare nella stanza 1408, signor Ostermeyer? Nel caso dovesse scoppiare una guerra nucleare?»
«Per la verità, sì.»
«Meglio così», disse vivacemente Mike. «Una preoccupazione di meno nelle guardie notturne.»
Il signor Ostermeyer tirò di nuovo un sospiro, per nulla divertito, ma questo sospiro non aveva la sconsolatezza di quello nella hall.
Sì, era la stanza, giudicò Mike. La sua stanza. Già nel pomeriggio, quando Mike si era presentato accompagnato da Robertson, l'avvocato, appena erano entrati nell'ufficio Ostermeyer era sembrato meno apprensivo. In quel momento Mike aveva pensato che fosse in parte perché non attiravano più gli sguardi delle persone di passaggio, in parte perché Ostermeyer aveva ceduto le armi. Ora aveva cambiato opinione. Era la stanza. E perché no? Era un ambiente con bei quadri alle pareti, un tappeto di valore per terra e ottimi sigari, sebbene non cubani, nella scatola sulla scrivania. Senza dubbio altri direttori avevano condotto molti affari lì dentro dall'ottobre 1910; a suo modo era tanto New York quanto la bionda nel vestito nero senza spalline, l'aroma del suo profumo e la sua inarticolata promessa di sesso mellifluo nelle ore piccole della notte... sesso

newyorkese. Mike era di Omaha, anche se non ci tornava da molti, molti anni.
«Pensa ancora che non potrò farle cambiare idea?» chiese Ostermeyer.
«So che non può», rispose Mike, risistemandosi la sigaretta dietro l'orecchio.

Quella che segue è una copia revisionata dello stesso brano d'apertura, è la storia che si mette i vestiti, si pettina, magari aggiunge una spruzzatina di acqua di colonia. Quando avrò inserito le modifiche nel mio testo, sarò pronto per aprire la porta e affrontare il mondo.

~~L'ALBERGO~~ 1408 (1)

(2) Mike Enslin era ancora nella porta girevole quando vide Olin ~~Ostermeyer~~, direttore dell'*Hotel Dolphin*, seduto in una delle poltrone imbottite della hall. Provò un ~~piccolo~~ tuffo al cuore. *Forse avrei fatto meglio a portarmi di nuovo dietro quel dannato avvocato*, pensò. Bah, troppo tardi ormai. E se Olin ~~Ostermeyer~~ aveva deciso di erigere un altro bastione o due tra lui e la stanza 1408, tanto di guadagnato ~~avrebbe contribuito ad arricchire la storia quando finalmente l'avrebbe raccontata~~.

Olin
~~Ostermeyer~~ lo vide, si alzò, e mentre Mike usciva dalla porta girevole attraversò la hall con la mano grassoccia protesa. Il *Dolphin* era nella Sessantunesima Strada, dietro l'angolo della Quinta Avenue; piccolo ma raffinato. Un uomo e una donna in abito da sera incrociarono Mike nel momento in cui stringeva la mano a Olin ~~Ostermeyer~~, passandosi la piccola borsa nella sinistra. La donna era bionda, vestita di nero, naturalmente, e nella leggera fragranza floreale del suo profumo sembrava riassumersi New York. Al bar, sul mezzanino, qualcuno suonava *Night and Day*, come per sottolineare il riassunto.

«Signor Enslin. Buonasera.»

«Signor Olin ~~Ostermeyer~~. Qualche problema?»

Olin
~~Ostermeyer~~ sembrò sofferente. Per un momento allungò lo sguardo nella piccola hall elegante, come cercando aiuto. Davanti al concierge, che ~~li~~ guardava con un sorrisetto paziente, un uomo discuteva di biglietti di teatro con la moglie. Alla reception, un uomo con l'aspetto sgualcito che si acquisisce solo dopo lunghe ore in Business Class discuteva della sua prenotazione con

(4) «Senz'altro, signor ~~Ostermeyer~~ Olin. ~~Devo lasciare la mia borsa alla reception o la porto con me?~~»

~~«Oh, la portiamo con noi, d'accordo?»~~ ~~Ostermeyer~~ Olin, l'impeccabile padrone di casa, allungò la mano per ~~prenderla. Sì, conservava ancora una mezza speranza di convincere Mike a non alloggiare in quella camera. Altrimenti avrebbe invitato Mike a rivolgersi alla reception... o a portare la borsa in ufficio da sé.~~ prendere la borsa di Mike. «Mi permetta.»

«Non mi pesa», ribatté Mike. «Ci sono solo un ricambio di vestiti e uno spazzolino da denti.»

«Sicuro?»

(5) «Sì», disse Mike guardandolo diritto negli occhi. ~~«Te mo di sì.»~~ «Indosso la mia camicia hawaiana portafortuna.» Sorrise. «Quella che tiene lontani i fantasmi.» ~~Per un momento pensò che Ostermeyer stesso per arrendersi~~ Olin. Sospirò, un ometto rotondo in tight e con la cravatta annodata con precisione ~~poi squadrò di nuovo le spalle~~. «Molto bene, signor Enslin. Mi segua.»

Il direttore era sembrato titubante nella hall, ~~depresso~~ quasi sconfitto. Dai rivestimenti di quercia del suo

ufficio, con le fotografie dell'albergo (il *Dolphin* aveva aperto nell'ottobre 1910: Mike scriveva forse a braccio per i periodici e i quotidiani della metropoli, ma faceva le sue brave ricerche), ~~Ostermeyer~~ Olin sembrò ritrovare sicurezza. C'era un tappeto persiano sul pavimento. Due lampade a stelo diffondevano una soffusa luce gialla. Sulla scrivania, accanto alla lampada da tavolo con un paralume verde a forma di rombo, c'era una scatola per sigari. E vicino alla scatola c'erano gli ultimi tre libri di Mike Enslin. In edizione economica, naturalmente; non c'erano state edizioni rilegate. ~~Tuttavia se la cavava bene.~~ *Anche il mio anfitrione ha fatto qualche ricerca del suo,* pensò Mike.

(6) Si accomodò ~~in una delle poltrone~~ davanti alla scrivania. Aveva pensato che ~~Ostermeyer~~ Olin si sarebbe seduto dietro il tavolo, ~~da dove avrebbe potuto esercitare autorità;~~ invece il direttore lo sorprese. Si sedette ~~in un altra poltrona dalla parte della scrivania che probabilmente considerava quella dei dipendenti~~ di fianco a lui, accavallò le gambe, poi si sporse sopra l'elegante pancetta per toccare la scatola.

«Un sigaro, signor Enslin? ~~Non sono cubani, ma sono ottimi.~~»

«No, grazie. Non fumo.»

Gli occhi di ~~Ostermeyer~~ Olin andarono alla sigaretta parcheggiata dietro l'orecchio destro di Mike, dove spuntava civettuola dai capelli alla maniera di un reporter newyorkese d'altri tempi, quelli dalla battuta mordace, con la prossima sigaretta da fumare sotto la tesa del cappello ~~nella cui fascia era infilato~~ e infilato nella fascia il cartellino con la scritta STAMPA. La sigaretta era un'abitudine così assimilata che per un momento Mike non capì onestamente che cosa stesse guardando ~~Ostermeyer~~ Olin. Poi ~~ricordò,~~ rise, se la tolse, la osservò lui stesso, e tornò a guardare ~~Ostermeyer~~ Olin.

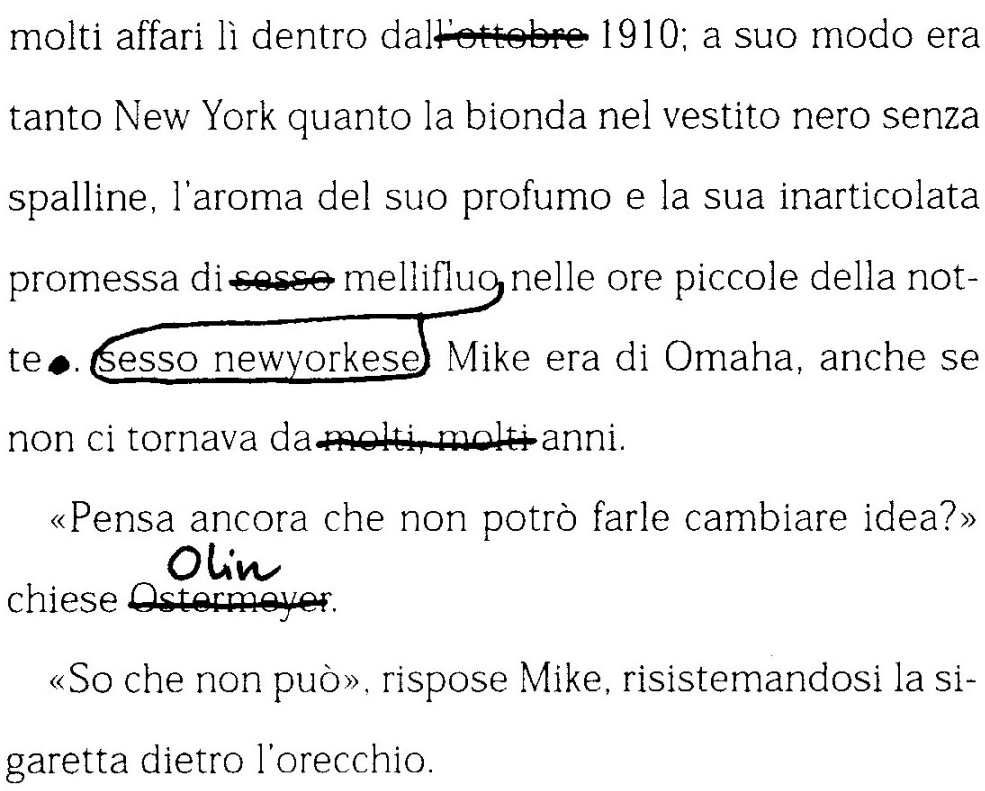
«Non ~~mi~~ me ne faccio una ~~sigaretta~~ da nove anni», disse. «Avevo un fratello maggiore, morto di cancro a un polmone. Ho smesso ~~poco~~ dopo che se ne è andato. La sigaretta dietro l'orecchio...» Si strinse nelle spalle. «In parte un vezzo, in parte superstizione, immagino. Come la camicia hawaiana. ~~Un po'~~ O come quelle sigarette che si vedono alle volte sulle scrivanie o in una scatoletta appesa al muro con scritto: ROMPERE

IL VETRO IN CASO DI EMERGENZA. ~~Qualche volta dico alla gente che l'accenderò in caso di una guerra nucleare~~. Si può fumare nella stanza 1408, signor ~~Ostermeyer~~ Olin? Nel caso dovesse scoppiare una guerra nucleare?»

«Per la verità, sì.»

(8) «Meglio così», disse vivacemente Mike. «Una preoccupazione di meno nelle guardie notturne.»

Il signor ~~Ostermeyer~~ Olin tirò di nuovo un sospiro, per nulla divertito, ma questo ~~sospiro~~ non aveva la sconsolatezza di quello nella hall. Sì, era ~~la stanza~~ l'ufficio, giudicò Mike. ~~La sua stanza~~ Il suo ufficio. Già nel pomeriggio, quando Mike si era presentato accompagnato da Robertson, l'avvocato, appena erano entrati nell'ufficio ~~Ostermeyer~~ Olin era sembrato meno apprensivo. ~~In quel momento Mike aveva pensato che fosse in parte perché non attiravano più gli sguardi delle persone di passaggio, in parte perché Ostermeyer aveva ceduto le armi. Ora aveva cambiato opinione. Era la stanza~~. E perché no? ~~Era un ambiente con~~ In quale altro posto potevi sentirti più sicuro che in casa tua? L'ufficio di Olin aveva bei quadri alle pareti, un tappeto di valore per terra e ottimi sigari ~~sebbene non cubani,~~ nella scatola sulla scrivania. Senza dubbio altri direttori avevano condotto


molti affari lì dentro dall'~~ottobre~~ 1910; a suo modo era tanto New York quanto la bionda nel vestito nero senza spalline, l'aroma del suo profumo e la sua inarticolata promessa di ~~sesso~~ mellifluo, nelle ore piccole della notte. (sesso newyorkese) Mike era di Omaha, anche se non ci tornava da ~~molti, molti~~ anni.

«Pensa ancora che non potrò farle cambiare idea?» chiese ~~Ostermeyer~~ Olin.

«So che non può», rispose Mike, risistemandosi la sigaretta dietro l'orecchio.

La maggior parte delle modifiche si spiegano da sole; se andate avanti e indietro confrontando le due versioni, sono convinto che le capirete tutte e spero che, quando lo avrete esaminato bene, vedrete quanto grezzo è il lavoro in prima battuta anche di un cosiddetto «professionista» della scrittura.

Gran parte delle modifiche sono tagli che hanno lo scopo di sveltire la storia. Ho apportato i tagli avendo in mente Strunk («Evitare le parole inutili») e imponendomi di applicare la formula espressa in precedenza: 2ª bozza=1ª bozza-10%.

Ho numerato alcune modifiche a margine per darne una breve spiegazione:

1. È evidente che «L'albergo» non sostituirà mai come titolo «Killdozer!» oppure *Norma Jean, la Termite Regina*. L'ho semplicemente buttato lì quando ho cominciato a scrivere, sapendo che al momento opportuno mi sarebbe venuto in mente qualcosa di più adatto. (Se non ne viene in mente uno migliore, di solito sarà l'editor a proporre qualcosa di suo e il risultato normalmente è brutto.) A me piace «1408» perché è una storia da «tredicesimo piano» e le cifre sommate assieme danno tredici.

2. Ostermeyer è un nome lungo e goffo. Riducendolo a Olin ho potuto accorciare sensibilmente il mio racconto. Inoltre, quando ho finito «1408», ho capito che probabilmente sarebbe finito in una collezione audio. Avrei recitato i racconti io stesso e non me la sentivo proprio di starmene seduto in quella piccola cabina di registrazione a leggere e ripetere per tutto il giorno Ostermeyer, Ostermeyer, Ostermeyer.

3. Qui ho messo troppi ragionamenti che spettano al lettore. Poiché i lettori sanno pensare per conto proprio, almeno la maggior parte, ho ritenuto di poter tranquillamente tagliare.

4. Troppa mano, troppa regia, troppa elaborazione dell'ovvio e troppo retroscena maldestro. Via tutto.

5. Ah, ecco qui la camicia hawaiana portafortuna. C'è anche nella prima bozza, ma appare molto più avanti. troppo tardi per un particolare così importante, perciò ne ho anticipato la presenza. Una vecchia regola del teatro recita: «Se c'è una pistola sulla mensola del caminetto nell'Atto I, deve sparare nell'Atto III». Vale anche il contrario; se la camicia hawaiana portafortuna del protagonista ha una parte alla fine del racconto, deve essere introdotta a tempo debito. Altrimenti sa troppo di *deus ex machina* (cosa che in effetti è).

6. Nella prima stesura c'è scritto: «Si accomodò in una delle poltrone davanti alla scrivania». Sai che sorpresa: dove altro si sarebbe dovuto sedere? Per terra? Io non credo, perciò l'ho tagliato.

Via anche i sigari cubani. Non è solo un particolare ritrito, ma è anche il genere di battuta che sparano sempre i cattivi nei film scadenti. «Prendi un sigaro! Sono cubani!» *Perdindirindina*!

7. Le idee e le informazioni di base della prima e seconda bozza sono le stesse, ma nella seconda bozza la composizione è stata ridotta all'osso. E guardate! Vedete quell'orribile «poco dopo»? Non è una repellente forma avverbiale? L'ho sterminato. Senza pietà!

8. E qui c'è qualcosa che non ho tolto... non solo un avverbio ma addirittura uno *Swifty*: «"Meglio così", disse vivacemente Mike»... Ma difendo la mia scelta di non tagliare in questo caso, sosterrei che è l'eccezione che prova la regola. «Vivacemente» ha ottenuto uno speciale nullaosta perché desidero che il lettore capisca che Mike sta prendendo in giro il povero signor Olin. Poco, però sì, lo prende in giro.

9. Questo passo non solo elabora l'ovvio, ma lo ripete. Fuori. Il concetto del senso di agio che si prova nel proprio habitat naturale, tuttavia, mi sembrava chiarisse il carattere di Olin e pertanto l'ho aggiunto.

Ho riflettuto se includere in questo libro il testo completo e finito di «1408», ma avrei dovuto sconfessare la mia determinazione a essere per una volta breve. Se desiderate ascoltarlo tutto, è disponibile in una collezione audio di tre racconti che si intitola *Blood and Smoke*. Potete trovarne un pezzetto nel sito della Simon and Schuster: http://www.Simonsays.com. E ricordatevi che, per quelli che sono i nostri propositi qui, non è necessario che finiate la storia. Qui si è trattato della manutenzione del motore, non di una corsa in macchina.

E ancora, parte seconda: letture

Quando parlo di scrittura, propongo solitamente al mio pubblico una versione abbreviata della parte «Sullo scrivere» che costituisce la seconda metà di questo libro. È compresa la Regola Principe, naturalmente: scrivere molto e leggere molto. Nella successiva fase delle domande e risposte, c'è invariabilmente qualcuno che chiede: «Ma *lei* che cosa legge?»

Non ho mai dato una risposta davvero soddisfacente a questa domanda, perché mi provoca una sorta di sovraccarico nei circuiti cerebrali. La risposta facile («tutto quello che mi capita sottomano») è abbastanza veritiera, ma non aiuta. La lista che segue offre una risposta più specifica. Questi sono i libri migliori che ho letto negli ultimi tre o quattro anni, il periodo durante il quale ho scritto *La bambina che amava Tom Gordon, Cuori in Atlantide, On Writing*, e il romanzo non ancora pubblicato *From a Buick Eight*. In un modo o nell'altro ho il sospetto che ciascuno dei libri di questa lista abbia avuto un'influenza su quelli che ho scritto io.

Mentre date una scorsa al mio elenco, vi prego di ricordare che io non sono un opinionista e che questo non è il mio book club. Questi sono i libri che mi sono piaciuti, nient'altro. Ma c'è di peggio sotto il sole e molti di questi potrebbero suggerirvi modi nuovi per fare il vostro mestiere.

Abrahams, Peter: *A Perfect Crime*
Abrahams, Peter: *Lights Out*
Abrahams, Peter: *Gli abissi dell'amore*
Abrahams, Peter: *Revolution #9*
Agee, James: *Una morte in famiglia*
Bakis, Kirsten: *Lives of the Monster Dogs*
Barker, Pat: *Rigenerazione*
Barker, Pat: *L'occhio nella porta*
Barker, Pat: *The Ghost Road*
Bausch, Richard: *In the Night Season*
Blauner, Peter: *L'intruso*
Bowles, Paul: *Il cielo che ripara*
Boyle, T. Coraghessan: *The Tortilla Curtain*
Bryson, Bill: *Una passeggiata nei boschi*
Buckley, Christopher: *Si prega di fumare*
Carver, Raymond: *Da dove sto chiamando*
Chabon, Michael: *Werewolves in Their Youth*
Chorlton, Windsor: *Latitude Zero*
Connelly, Michael: *Il poeta*

Conrad, Joseph: *Cuore di tenebra*
Constantine, K.C.: *Family Values*
Delillo, Don: *Underworld*
Demille, Nelson: *Cattedrale*
Demille, Nelson: *La costa d'oro*
Dickens, Charles: *Oliver Twist*
Dobyns, Stephen: *Common Carnage*
Dobyns, Stephen: *Il santuario delle ragazze morte*
Doyle, Roddy: *La donna che sbatteva nelle porte*
Elkin, Stanley: *The Dick Gibson Show*
Faulkner, William: *Mentre morivo*
Garland, Alex: *L'ultima spiaggia*
George, Elizabeth: *Il prezzo dell'inganno*
Gerritsen, Tess: *Forza di gravità*
Golding, William: *Il signore delle mosche*
Gray, Muriel: *Furnace*
Greene, Graham: *Una pistola in vendita*
Greene, Graham: *Il nostro agente all'Avana*
Halberstam, David: *The Fifties*
Hamill, Pete: *Why Sinatra Matters*
Harris, Thomas: *Hannibal*
Haruf, Kent: *Canto della pianura*
Hoeg, Peter: *Il senso di Smilla per la neve*
Hunter, Stephen: *Dirty white boys - Cattivi ragazzi*
Ignatius, David: *L'amico della spia*
Irving, John: *Vedova per un anno*
Joyce, Graham: *The Tooth Fairy*
Judd, Alan: *Scrittura infernale*
Khan, Roger: *Good Enough to Dream*
Karr, Mary: *The Liars' Club*
Ketchum, Jack: *Right of Life*
King, Tabitha: *Survivor*
King, Tabitha: *The Sky in the Water* (non pubblicato)
Kingsolver, Barbara: *Gli occhi negli alberi*
Krakauer, Jon: *Aria sottile*
Lee, Harper: *Il buio oltre la siepe*
Lefkowitz, Bernard: *Our Guys*
Little, Bentley: *The Ignored*
Maclean, Norman: *In mezzo scorre il fiume*
Maugham, W. Somerset: *La luna e sei soldi*
Mccarthy, Cormac: *Cities of the Plain*
Mccarthy, Cormac: *Oltre il confine*
Mccourt, Frank: *Le ceneri di Angela*
Mcdermott, Alice: *Il nostro caro Billy*

Mcdevitt, Jack: *Ancient Shores*
Mcewan, Ian: *Enduring Love*
Mcewan, Ian: *Il giardino di cemento*
Mcmurtry, Larry: *Dead Man's Walk*
Mcmurtry, Larry, e Diana Ossana: *Zeke and Ned*
Miller, Walter M.: *Un cantico per Leibowitz*
Oates, Joyce Carol: *Zombie*
O'Brien, Tim: *Il mistero del lago*
O'Nan, Stewart: *Mi chiamavano Speed Queen*
Ondaatje, Michael: *Il paziente inglese*
Patterson, Richard North: *Nessun luogo è sicuro*
Price, Richard: *Freedomland*
Proulx, Annie: *Distanza ravvicinata*
Proulx, Annie: *Avviso ai naviganti*
Quindlen, Anna: *La voce dell'amore: una famiglia esemplare*
Rendell, Ruth: *A Sight for Sore Eyes*
Robinson, Frank M.: *Waiting*
Rowling, J.K.: *Harry Potter e la camera dei segreti*
Rowling, J.K.: *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban*
Rowling, J.K.: *Harry Potter e la pietra filosofale*
Russo, Richard: *Mohawk*
Schwartz, John Burnham: *Reservation Road*
Seth, Vikram: *Il ragazzo giusto*
Shaw, Irwin: *I giovani leoni*
Slotkin, Richard: *The Crater*
Smith, Dinitia: *The Illusionist*
Spencer, Scott: *Men in Black*
Stegner, Wallace: *Joe Hill*
Tartt, Donna: *Dio di illusioni*
Tyler, Anne: *Le storie degli altri*
Vonnegut, Kurt: *Hocus Pocus*
Waugh, Evelyn: *Ritorno a Brideshead*
Westlake, Donald: *The Ax*

Nota dell'editore italiano

Abbiamo riportato qui di seguito, in inglese, alcuni brani esaminati da Stephen King nel volume. Il lettore avrà la possibilità di leggerli nella loro lingua d'origine per meglio comprendere i commenti dell'autore sui diversi tipi di scrittura.

1) *The leathery, undeteriorative, and almost indestructible quality was an inherent attribute of the thing's form of organization, and pertained to some paleogean cycle of invertebrate evolution utterly beyond our powers of speculation.*

H.P. Lovecraft

2) *In some [of the cups] there was no evidence whatever that anything had been planted; in others, wilted brown stalks gave testimony to some inscrutable depredation.*

T. Coraghessan Boyle

3) *Someone snatched the old woman's blindfold from her and she and the juggler were clouted away and when the company turned in to sleep and the low fire was roaring in the blast like a thing alive these four yet crouched at the edge of the firelight among their strange chattels and watched how the ragged flames fled down the wind as if sucked by some maelstrom out there in the void, some vortex in that waste apposite to which man's transit and his reckonings alike lay abrogate.*

Cormac Mccarthy

4) *He came to the river. The river was there.*

Ernest Hemingway

5) *They caught the kid doing something nasty under the bleachers.*

Theodore Sturgeon

6) *This is what happened.*

Douglas Fairbairn

7) *«Egggh, whaddaya? Whaddaya want from me?»*
«Here come Hymie!»
«Unnh! Unnnh! Unnnhh!»
«Chew my willie, Yo' Honor»
«Yeggghhh, fuck you, too, man!»

Tom Wolfe

8) *«You can't be serious», Bill said unbelievingly.*

E.B. White

9) *The boat was thirty feet of sleek white fiberglass with gray trim. Tall masts, the sails tied. Satori painted on the hull in black script edged with gold.*

Jonathan Kellerman

10) *«Nothin'... nothin'... the colour... it burns... cold an'wet... but it burns... it lived in the well... I seen it... a kind o'smoke... jest like the flowers last spring... the well shone at night... everything alive... sucked the life out of everything... in the stone... it must a'come in the stone... pizened the whole place... dun't know what it wants... that round thing the men from the college dug out'n the stone... it was that same colour... jest the same, like the flowers an'plants... seeds... I seen it the fust time this week... it beats down your mind an'then gets ye... burns ye up... It come from some place whar things ain't as they is here... one o'them professors said so...»*

H.P Lovecraft

11) *Pryce grabbed at Tommy once again. «Tommy», he whispered, «this is not a coincidence! Nothing is what it seems! Dig deeper! Save him, lad, save him! For more than ever, now, I believe Scott is innocent!... You're on your own now, boys. And remember, I'm counting on you to live through this! Survive! Whatever happens!»*

He turned back to the Germans. «All right, Hauptmann*», he said whit a sudden, exceedingly calm determination. «I'm ready now. Do with me what you will.»*

John Katzenbach

12) *Chili... looked up again as Tommy said, «You doing okay?»*

«You want to know if I'm making out?»

«I mean in your business. How's it going? I know you did okay with Get Leo, a terrific picture, terrific. And you know what else? I was good. But the sequel - what was is called?»

«Get Lost.»

«Yeah, well that's what happened before I got a chance to see it, it disappeared.»

«It didn't open big so the studio walked away. I was against doing a sequel to begin with. But the guy running production at Tower says they're making the picture, with me or without me. I thought, well, if I can come up with a good story...»

Elmore Leonard

13) *«Exhibit A: One loutish, headstrong penis, a barbarous cuntivore without a flyspeck of decency in him. The capscallion of all rapscallions. A scurvy, vermiform scug with a serpentine twinkle in his solitary eye. An orgulous Turk who strikes in the dark vaults of flesh like a penile thunderbolt. A greedy cur seeking shadows, slick crevices, tuna fish ecstasy, and sleep...»*

Richard Dooling

14) *She straddled him and prepared to make the necessary port connections, male and female adapters ready, I/O enabled, server/client, master/slave. Just a couple of high-end biological machines preparing to hot-dock with cable modems and access each other's front-end processors.*

Richard Dooling

«L'onestà nel raccontare compensa moltissimi difetti stilistici mentre mentire è il peccato irreparabile in assoluto.»
STEPHEN KING

All'interno di questo libro il Re lancia una sfida agli aspiranti scrittori. Chi si vuole cimentare, può fare il primo passo collegandosi a http://stephenking.horror.it

Fine